II-67.651

ADRIAN FOCHI

ESTETICA ORALITĂȚII

UNIVERSITAS

EDITURA MINERVA

BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITARĂ
CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CUVÎNT ÎNAINTE

Oricît am crezut altfel la început, lucrarea de față are totuși nevoie de un asemenea „cuvînt înainte", din exteriorul problematicii sale. Am constatat acest lucru, după încheierea lucrării. E vorba, în speță, de un fel de avertisment pentru cititor, în legătură cu o călătorie mai puțin obișnuită prin lumea ideilor contemporane. Prima condiție ce i se propune cititorului este de a părăsi, pe durata cîtorva ceasuri, cărările bătătorite pînă acum și de a se desprinde de un mod îndătinat de a gîndi și de a privi lucrurile. Cerem cititorului să accepte participarea la un dialog științific nou, pe tema însușirii esențiale a folclorului, oralitatea. Aceasta face ca arta folclorului să se deosebească fundamental de toate celelalte arte, dobîndind un statut estetic aparte, în cadrul esteticii generale.

Pînă nu demult, oralitatea părea să fie „copilul vitreg" al cercetării. Se vorbea mereu despre această însușire de bază a folclorului, dar la modul general și fără a o încadra într-un sistem. În vremea din urmă însă, folcloriștii au acordat acestui aspect al creației o atenție mai mare și au fost surprinși să constate că, pe această cale, se puteau explica mai adecvat toate celelalte probleme pe care le ridică cercetarea modernă a folclorului. S-a constituit astfel, în ultima vreme, o teorie care încearcă și reușește chiar să explice însăși esența creației folclorice. Cu ajutorul acestei teorii s-a ajuns la o substanțială lărgire a cunoașterii, la deschiderea unei perspective noi în abordarea fenomenologiei actului de creație și receptare artistică în folclor, la dobîndirea unei metodologii mai apte de a pune în valoare aspectele principale ale creativității populare. Au putut fi astfel detectate mecanismele foarte fine care reglează marile antinomii: tradiție și inovație,

individ și colectiv, subiect și variantă, fond și formă etc., toate acele procese care, lichidînd tensiunile dialectice din viața vie a folclorului, fac ca tradiția să înainteze în timp fiind contemporană cu noi dar și cu toți cei care ne-au precedat și să constituie un act efectiv de creație, nu numai o simplă repetare. în stereotipie, a unor elemente osificate preluate de la înaintași.

Pentru că răspunde la un număr foarte mare de întrebări la care nu se putuse da un răspuns satisfăcător pînă acuma, actuala teorie a oralității se numără printre marile cîștiguri științifice ale epocii noastre și merită a fi cunoscută în cercurile largi ale tuturor celor ce se interesează de om și de activitatea cea mai caracteristică a sa, creația artistică. Nu este deci vorba numai de anume aspecte pur profesionale, care îl pot interesa exclusiv pe specialist, ci de decelarea unor legități ce se referă la psihologia omului de totdeauna și de pretutindeni.

Vrem să mai arătăm aici că nu toate observațiile pe baza cărora a fost alcătuită teoria aparțin epocii noastre; multe dintre ele au fost efectuate mai înainte de numeroși alți cercetători. Meritul promotorilor noii teorii este de a fi imaginat sistemul care le înglobează și le organizează într-o suită coerentă și perfect inteligibilă de teze și idei. Și folcloristica românească se poate lăuda că, de-a lungul anilor, a acumulat numeroase asemenea observații, care abia acum pot fi pe deplin valorificate cu ajutorul și în lumina noii teorii. E destul să amintim aici numele prestigioase ale unor cercetători ca B.P. Hasdeu, B.St. Delavrancea și Const. Brăiloiu, pentru a sugera amploarea efortului spiritual realizat în țara noastră în direcția promovării acestei viziuni moderne în cercetarea folclorică. Nu este deci vorba de a prelua, prin mimetism cultural sau din snobism, o sumă de idei străine care circulă astăzi prin lume și de a le adapta la materialul și cercetarea românească, numai pentru a ne afla în treabă, ci de a fructifica la maximum observațiile pertinente ale predecesorilor în perspectiva reînnoirii studiilor de folclor. Aceasta înseamnă a ne tăia drumul propriu de cercetare, în funcție de specificitatea folclorului nostru, de a da răspunsuri la întrebări ce izvorăsc din ceea ce este mai tipic românesc în creația poporului nostru. Dar pentru a ajunge la aceasta se cere să abandonăm toate superstițiile estetice devenite tradiționale și să facem un pas curajos înainte pe un drum încă puțin umblat, trăgînd o brazdă nouă într-un ogor încă înțelenit. Cerem deci cititorului să se lase cu încredere condus pe acest drum nou,

făgăduindu-i că după ieșirea din labirint va ajunge la descoperirea unui nou tărîm, fermecat ca tărîmurile fermecate din basme.

În încheiere, vrem să mai arătăm că am avut plăcerea și bucuria de a-l cunoaște personal pe prof. Albert Bates Lord, de la Universitatea din Harvard S.U.A., unul din principalii promotori ai noii teorii a oralității, în condiții care au putut favoriza schimbul de opinii și de publicații, beneficiind de amenitatea și politețea sa. Ne face o mare plăcere ocazia aceasta de a putea să-i exprimăm aici mulțumirile noastre. De asemenea, vrem să-i mulțumim și cercetătorului Viktor M. Gațak, de la Institutul de literatură universală „A.M. Gorki" al Academiei de științe din U.R.S.S., cu care, ani de-a rîndul, într-o perfectă atmosferă de cooperare și colaborare, am făcut schimb de publicații și de idei pe tema care ne preocupă. Ca întotdeauna însă, cele mai multe și mai fierbinți mulțumiri le îndrept către soția mea, Rodica Fochi, care m-a asistat permanent în procesul de elaborare a lucrării, oferindu-mi un ajutor lucid și competent. Nu putem încheia fără a mulțumi și Editurii Minerva care, prin lectorul său luminat, Iordan Datcu, ne-a procurat satisfacția de a vedea un vis transformat în realitate.

București, iunie 1978.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITAR
B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

„Mai bine să vezi o [singură] dată decît să auzi de o sută de ori."
Proverb japonez. *Familia*, 33 (1897), p. 45.

Cap. I: TRADIȚIE SCRISĂ ȘI TRADIȚIE ORALĂ

Specialiștii au stabilit — în măsura în care un asemenea lucru poate fi stabilit — „că pe planeta noastră se vorbesc peste 2 500 de limbi diferite, din care doar 230—250 au scriere proprie" [1]. Nu cifrele în sine au importanță, ci fenomenul ca atare, respectiv faptul că mai puțin de 10%, deci un număr foarte redus din limbile ce se vorbesc în lume, beneficiază de transmisie scrisă; restul de peste 90% se transmit numai pe cale orală. Acest aspect al lucrurilor obligă astăzi să ne îndreptăm atenția și preocuparea asupra fenomenului atît de larg al oralității; fenomen ce are profunde implicații în cultura umanității.

Învățații au mai stabilit și faptul că scrierea a apărut într-un anumit stadiu de dezvoltare a societății umane [2], scrierea caracterizînd o fază mai nouă în istoria culturală a omenirii. Se afirmă, astfel, că la început ar fi existat o fază de cultură orală, cînd toată experiența umană se transmitea numai prin intermediul vorbirii; după care a urmat o fază a scrierii, cînd experiența umană a beneficiat de un instrument mai apt să ferească de uitare și pierdere. Pentru noi cei de astăzi, obișnuiți să fixăm pe hîrtie sau pe alte materiale datele esențiale ale gîndirii și experienței noastre, e destul de greu să ne imaginăm o societate lipsită total de o asemenea facilitate: cunoaștem cît este de infidelă memoria noastră și ce servicii neprețuite ne aduce scrierea. În vremea veche însă, se pare că, datorită folosirii ei curente și intensive, memoria auditivă era mult mai dezvoltată la popoarele care nu au utilizat scrisul, „reținînd cu atît mai ușor multe texte poetice fiindcă se asociau la acestea muzica și adesea dansul iar în textele în proză

se folosea așa-zisul *stil oral* în care apărea nu numai o proză ritmată, dar și asonanțe, rime, aliterații. Brahmanii indieni au putut reține pe dinafară și recita mii de versuri din imnuri, din rugăciuni către zei, din descîntece, fiindcă aceste texte erau acompaniate de o muzică instrumentală sau vocală, erau recitate după anumite ritmuri dar mai ales erau însoțite de gesturi rituale precise și de acte simbolice sau magice care ușurau mult memorizarea textelor, ca și de diferite alte mijloace mnemotehnice"[3]. Am transcris acest citat destul de lung, deoarece el conține, pe lîngă elementul istoric de care aveam nevoie în discuție, și explicația faptelor. Într-adevăr, psihologia modernă a accentuat asupra faptului că o importanță deosebită pentru buna funcționare a memoriei o are organizarea enunțului într-o formă specifică (în versuri, de pildă [4]). Asupra acestui lucru vom reveni în continuare, deoarece el formează — într-un anume sens — însuși miezul preccupărilor noastre. Astăzi trebuie să facem un adevărat efort de imaginație pentru a ne reprezenta corect lucrurile. Dar este știut, de pildă, că anumite popoare ale antichității își transmiteau legile, precum și alte date ale experienței lor specifice, pe cale orală, cu ajutorul versurilor. Așa se petreceau lucrurile la agatîrși, populație localizată de Herodot la izvoarele rîului Maris, dar și în vecinătatea sciților, deci prin Transilvania actuală și în afara arcului carpatic, în Moldova de azi [5]. Iată ce spune Aristotel despre acești strămoși ai noștri: „De ce se numesc legi unele cîntece? Oare pentru că, înainte de cunoașterea literelor, legile se cîntau, ca să nu se uite, precum este încă obiceiul la agatîrși? De aceea au dat primelor cîntece care au fost compuse după apariția literelor aceleași nume ca și celor dintru început" [6]. Ne imaginăm că tineretul de parte bărbătească la această populație era inițiat în spiritul legilor, prin obligația de a le învăța cîntîndu-le, fapt care asigura cunoașterea și respectarea lor. Cazuri analoge se întîlnesc în Europa la celți și în Asia la vechii evrei, cu mențiunea că la aceștia e vorba de texte religioase mai ales, nu de texte juridice [7].

Dar chiar în societățile care au trecut la faza scrisă a culturii lor, nu toți indivizii au putut utiliza scrierea. S-a demonstrat astfel că „inventarea scrierii și cunoașterea slovelor scrise au slujit într-adevăr îmbogățirii celor puțini ce formau clasa cîrmuitoare, dar n-au fost nicidecum o binecuvîntare pentru întregul popor"[8]. Deci în sînul aceluiași popor au început să coexiste două forme diferite de cultură: o cultură scrisă a clasei dominante și o

cultură orală a clasei oprimate, de fapt a celei mai mari părți a poporului. Adeseori aceste două culturi se situau pe poziții irreconciliabile. Numai rareori, în anumite momente din dezvoltarea culturii unui popor, cele două forme de existență ale culturii puteau deveni solidare. Un asemenea moment poate fi considerată perioada descoperirii folclorului și dezvoltării ideii de naționalitate în secolul al XIX-lea. În general însă, cultura orală a maselor largi ale poporului a fost considerată drept o cultură înapoiată, primitivă, prelogică. Numai în rare cazuri s-au apreciat pozitiv calitățile acesteia. În secolul al XIX-lea, cînd s-a afirmat ideea naționalității, anumite popoare, proaspăt eliberate de sub stăpînirea altora mai puternice, au încercat să-și construiască o cultură proprie, pornind de la cultura populară (orală), considerată de ele drept expresia cea mai caracteristică a spiritului național. Fenomenul este tipic în epocă pentru popoarele Europei de răsărit și se întîlnește și la români[9].

Deși există anumite puncte de contact și linii de comunicație între aceste două forme de transmitere a culturii, ceea ce predomină în actul de comparație dintre ele este deosebirea — pe care învățații de azi o consideră fundamentală — de geneză și de transmisie, respectiv caracterul oral al uneia și caracterul scris al celeilalte. Iată cum se exprimă, în privința aceasta, învățatul David Buchan: „Pentru folclorist există două feluri de literatură: literatura tiparului (*the literature of print*) și literatura tradiției (*the literature of tradition*). Cum amîndouă s-au influențat una pe alta, linia despărțitoare dintre ele nu poate fi uneori decît destul de vagă, însă criteriul de bază al diferențierii este pe deplin clar: căile de transmisie"[10]. Înțelegem foarte bine ce vrea să spună autorul; ne supără însă neglijența și nesiguranța sa în exprimare. E foarte adevărat că nu avem pentru moment o terminologie adecvată pentru a exprima anumite idei și anumite nuanțe de gîndire, se cere totuși o mai mare acuratețe în utilizarea noțiunilor cu care se operează. David Buchan întrebuințează o terminologie inadecvată. Vorbind despre „literatura tiparului", el uită că tiparul este numai o formă a scrisului, iar cînd vorbește despre „literatura tradiției" e ca și cînd ar subînțelege că ar exista și o literatură ce nu se transmite. Normal ar fi fost ca el să vorbească despre o „creație literară" (deci scrisă sau tipărită și transmisă pe căile specifice ale acestei forme de cultură), opusă unei „creații orale", subliniindu-se tocmai elementul de bază al diferenței, sau — pentru

că creația orală este tipică pentru folclor — să se spună „creație literară" și „creație folclorică" (sau mai simplu: „literatură" și „folclor", ceea ce ar avea darul de a introduce mai multă claritate, atît în idei, cît și în exprimare). Cînd spunem „literatură" avem în vedere termenul originar „literă", care este un „semn grafic din alfabetul unei limbi, corespunzînd în general unui fonem" [11], definiție care scoate în evidență tocmai caracterul scris (grafic) al conceptului. A spune deci „literatură scrisă" este a vorbi pleonastic. A spune „literatură orală" sau „nescrisă" reprezintă un nonsens, deoarece noțiunile sînt antinomice și nu pot adera. În folcloristica românească s-a încetățenit expresia de „folclor literar", ceea ce este tot atît de greșit: folclorul este oral, nu scris. Pînă la un punct, exprimarea aceasta era istoric justificată, prin paralela sa aproximativă la „folclor muzical" (deși folclorul e unul singur, un fenomen pur oral); acum însă trebuie făcut un pas înainte și abandonate toate aproximațiile, în favoarea unei exprimări precise, clare, proprii. Și pentru că sîntem la paragraful de terminologie ținem să precizăm că *înțelegem prin folclor creația orală a unui popor la modul ei sincretic*, și avertizăm pe cititor că ne vom strădui să utilizăm în mod constant și consecvent elementele acestei definții, în așa fel încît să nu cădem în greșeala pe care o reproșăm altora.

Oricum, din cele de mai sus se vede că învățații de azi văd în cele două forme de creație două modalități artistice antinomice, opuse net una alteia prin geneză și prin felul lor de existență. Interpretînd în postfață o carte a lui Albert Flocon, Barbu Theodorescu scrie: „... pentru cine se străduiește să găsească un sens drumului ascendent de multe mii de ani al omenirii, o constatare se impune cu evidența unui adevăr axiomatic: trecerea de la un tip de civilizație — în care comunicarea dintre oameni este exclusiv orală — la altul, în care ei s-au deprins să-și fixeze experiențele printr-un sistem de semne așternut pe un material, mai mult sau mai puțin durabil, nu constituie doar urcarea unei simple trepte pe scara evoluției lor. Dimpotrivă, este un *adevărat salt*; un salt de pe o *orbită* pe alta a istoriei. Odată cu scrisul, omenirea intră, pe drept cuvînt, într-o nouă *galaxie* temporală, ca să spunem așa, a destinului ei în cosmos"[12]. Deși se recunoaște că creația orală își are problemele sale specifice — cele ale transmiterii și ale cadrului social — „problemele ei fundamentale sînt, fără îndoială, aceleași

ca și ale literaturii scrise; căci între literatura orală și cea scrisă există o continuitate care n-a fost niciodată întreruptă"[13].

Nu este desigur neinteresant să arătăm aici că deosebirea dintre cele două forme de creație a fost observată, acum mai bine de o sută de ani, de învățatul român, B.P. Hasdeu, care formula ideea în felul următor: „Literatura poporană cea nescrisă, cîntece, basme etc., se poate scrie, și totuși, fie chiar tipărită, ea nu încetează de a fi *nescrisă*, căci se naște și trăiește într-un mod nescris... Literatura poporană cea scrisă, chiar cînd o învață cineva pe dinafară, nu încetează totuși de a fi scrisă, căci se naște și trăiește în mod scris. Ambele categorii se pot contopi; însă originile lor, cea scrisă și cea nescrisă, sînt diverse"[14]. Pentru ceea ce ne interesează în contextul de față, pasajul acesta este de un interes capital. El arată că un text, născut în condițiile depline ale oralității, deține o seamă de însușiri atît de caracteristice, încît transcrierea sa nu le poate în nici un fel modifica, și mai mult chiar, transcrierea unui text folcloric nu are nici o influență asupra vieții vii și proteice a respectivului text în mediile folclorice de unde a fost extras; într-adevăr, transcrierea nu anulează producerea la nesfîrșit a textului în mediul său firesc de producere. „Viața unui cîntec constă în seculara sa transmisie orală; transcrierea sa e un fenomen tardiv, neesențial cît privește adevărata natură a operei"[15]. Pus alături de formularea actuală a lui Lorenzo Renzi, pasajul din Hasdeu este de o modernitate extremă și dacă, pe de o parte apreciem pozitiv faptul că un învățat român a putut face o observație atît de modernă acum o sută de ani, pe de altă parte trebuie să regretăm că afirmația lui a rămas nefructificată în folcloristica noastră. Că cercetătorii străini n-au utilizat-o, din cauza necunoașterii limbii ni se pare mai puțin grav, decît faptul că nici cercetătorii români, pentru care opera marelui înaintaș era întru totul accesibilă, n-au folosit-o în studiile lor.

Constatări asemănătoare fac cei mai mulți din cercetătorii actuali, ceea ce pare să arate că ideea reprezintă o achiziție științifică a vremurilor noastre. Astfel, se arată că „o poezie orală, creată pentru a fi ascultată, se supune altor reguli ca poezia scrisă, creată pentru a fi citită" [16]. Franz H. Bäuml și Donald J. Ward găsesc că granița dintre poezia orală și cea scrisă constă în aceea că creatorul oral utilizează „formule" și „locuri comune", în timp ce creatorul în scris (*der schriftliche Dichter*) este eliberat de această constrîngere[17]. Alți cercetători, ca R. Menéndez Pidal, subliniază

caracterul inimitabil al stilului creației folclorice, afirmînd că pînă și creatorii cu cea mai facilă inspirație nu sînt în stare să mimeze întru totul acest stil; ei riscă întotdeauna să fie dați de gol; oricine distinge ceea ce aparține stilului oral tradițional și ceea ce aparține respectivului imitator [18]. Faptul a fost constatat și la noi, putîndu-se cu ușurință deosebi ceea ce este contrafăcut în anumite culegeri mai vechi (Alecsandri sau Marienescu, de exemplu).

Dar lucrurile își au un temei mai adînc, pe care știința secolului nostru a reușit să-l pună în lumină. Este vorba de a se fi definit folclorul drept o formă sau modalitate specifică de creație (*Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens* [19]). Este însuși titlul unui articol scris de Roman Jakobson și P. Bogatyrev, publicat încă în anul 1929, articol în care se subliniază o altă diferență dintre creația orală și cea scrisă: „O deosebire esențială între folclor și literatură constă în aceea că pentru prima este specifică raportarea la *langue*, iar pentru cea de a doua, raportarea la *parole*". („*Ein wesentlicher Unterschied zwischen der Folklore und der Literatur besteht darin, dass für die erstere die Einstellung auf die* langue, *für die letztere die auf die* parole *spezifisch ist.*"[20]) In fond totul se rezumă la diferența calitativă dintre percepția vizuală și cea acustică, fenomen care n-a scăpat nici observației folclorice [21]. În această situație, creatorul folcloric are o altă concepție și înțelegere referitoare la propria sa creație. („*Denn was ihn als mündlichen vom lese-und schreibkundigen Dichter unterscheidet, ist seine Auffassung vom Dichtung.*"[22]).

Ceea ce am dobîndit pînă acum, în urma consultării literaturii contemporane de specialitate este necesitatea de a înțelege creația folclorică dintr-un cu totul alt punct de vedere decît cel al folcloristicii tradiționale. Poziția modernă în materie de folclor se rezumă la proclamarea artei folclorice drept o *creație sui generis*, și toată energia cercetătorilor se cheltuiește în efortul de a detecta în ce constă acest caracter *sui generis*, în ce constau acele virtualități artistice proprii, pe care numai o cercetare din propriul său unghi de vedere le poate pune în lumina corespunzătoare. Totdeauna s-au plîns folcloriștii că nu aveau la dispoziție un instrument (respectiv o metodă) adecvat obiectului de studiu, ceea ce făcea ca cercetării să i se aplice criterii străine de însăși esența sa. Din această cauză, folclorul ieșea mai totdeauna nedreptățit. S-a vorbit astfel, cu aceeași vinovată imprecizie terminologică de care am mai amintit, despre un „frumos etnografic sau folcloric", deosebit de

„frumosul literar sau artistic". La germani, unde mai mult ca oriunde terminologia a suferit de pe urma celor mai capricioase ingerințe individuale, s-a vorbit chiar despre o așa-numită „Kunstdichtung" opusă unei „Volksdichtung"; prima era deci artistică, în timp ce a doua o creație populară și deci lipsită de însușiri artistice. Concepția aceasta s-a răsfrînt și în folcloristica noastră la un moment dat, cînd și la noi s-a vorbit despre o „creație cultă" opusă unei „creații populare", ca și cînd cea de a doua ar fi fost lipsită de intenționalitate artistică și de funcție estetică. Abia astăzi s-a putut vedea și înțelege că opera folclorică utilizează procedee artistice cel puțin tot atît de savante ca și creația literară și că deci deosebirea dintre folclor și literatură nu constă în gradul de realizare artistică (de fapt, în densitatea și perfecțiunea figurilor de stil), ci în faptul că — avînd o altă origine și un alt mod de existență — se realizează cu alte mijloace artistice decît literatura, respectiv cu mijloace care derivă din însușirea specifică de a fi o artă orală.

În fine, după o perioadă, îndelungată de căutări, bîjbîieli și rătăciri, în anii din urmă s-a ajuns la crearea unei teorii care să explice mulțumitor fenomenologia folclorică în ceea ce are ea mai propriu. Această teorie este denumită de inițiatorii săi „oral theory" (= teorie orală; întrebuințîndu-se din nou o terminologie inadecvată, întrucît nu teoria este orală, ci fenomenul luat în studiu). Această teorie, cu toate că imprecizia terminologică nu se oprește numai la titlu, ci se face evidentă în mai toate compartimentele demonstrației, ne oferă un cadru mai potrivit pentru înțelegerea fenomenului și face un pas mare înainte în dezvoltarea conceptului și metodologiei de cercetare. De aceea, în capitolul următor, vom expune liniile de forță ale acestei orientări moderne, avertizînd însă încă de pe acum că teoria nu se aplică numai la creația folclorică, ci ambiționează să se adreseze creației artistice în general, erijîndu-se într-un fel de cheie universală pentru întreaga artă a cuvîntului.

1 *Cîte limbi vorbește omenirea*, în *Scînteia*, 45 (1976), nr. 10.506: De pretutindeni. După accepția mai îngustă sau mai largă pe care unii învățați o dau conceptelor de *limbă* și de *dialect*, alți cercetători nu sînt de acord cu aceste cifre. Vezi pentru aceasta, de pildă, *Enciclopedia britanică*, sub voce „language".

2 S. N. Kramer, *Istoria începe la Sumer*. Traducerea română, București, 1963, p. 65: „Cele mai vechi documente scrise din lume au fost descoperite în rui-

nele orașului antic Uruk în total peste 1000 de tăbliță mici „pictografice", pe care se găsesc în special frînturi de însemnări birocratice și administrative".

3 Constantin Daniel, *Orientalia mirabilia*, I, București, 1976, pag. 238—[illegible].

4 L. Dugas, *La mémoire et l'oubli*, Paris, 1917, pag. 317, după observațiile lui Bacon. Medicina modernă definește memoria drept retenția unui comportament cîștigat. Ea se realizează pe baza a șase operații principale receptarea, stocarea (sau engramarea), conservarea, trierea, clasificarea și utilizarea (sau ecforarea) informațiilor. „Pentru clasificare este nevoie de un «limbaj» de un «cod». Orice sistem de memorare are un sistem de codaj." V. Foișoreanu, în vol. *Visul. Probleme de fiziologie, psihologie și patologie*. Sub redacția lui Liviu Popoviciu, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1978, p. 120. În cazul care ne preocupă, este vorba de un întreg sistem al „stilului oral", în care toate părțile fuzionează într-o asemenea măsură, încît „ecforarea" unui singur element este suficientă pentru a readuce în memorie ansamblul informațiilor engramate (stocate).

5 *Dicționar de istorie veche a României*. (Paleolitic — sec. X). Elaborat de un colectiv de autori sub conducerea prof. univ. dr. doc. D. M. Pippidi, București, 1976, pag. 20—21.

6 *Izvoare privind istoria României*, I, *De la Hesiod la Itinerarul lui Antoninus*, București, 1964, pag. 113.

7 Constantin Daniel, *Op. cit.*, pag. 238: „Se știe, de asemenea, că vechii evrei nu au înregistrat în scris imensa lor literatură rabinică decît începînd din veacul al II-lea al erei noastre; anterior, această literatură era învățată pe de rost, prin repetare, de către ucenici"...și „La celți, întreaga lor literatură era învățată pe de rost de către *barzi*, care erau, pe lîngă *druizi*, o treaptă în ierarhia lor religioasă".

8 Iulius E. Lips: *Obîrșia lucrurilor. O istorie a culturii omenirii*. Traducerea română, București, 1960, pag. 366.

9 Ideea și-a aflat cea mai deplină întrupare în opera poetului George Coșbuc, dar n-a încetat o clipă să preocupe pe creatorii de valori artistice și culturale din țara noastră. Ea a fertilizat toate sectoarele de creație românească în ultima sută de ani și continuă și azi să influențeze activ întreaga dezvoltare a artei și culturii noastre socialiste. Pentru perioada interbelică, vezi studiul deosebit de instructiv al regretatului Al. Dima, *Zăcăminte folclorice în poezia noastră dintre cele două războaie mondiale*, reluat în vol. *Arta populară și relațiile ei*, București, 1971, p. 231—279, iar pentru perioada postbelică imediată studiul lui I. D. Bălan, *Influențe folclorice în poezia noastră actuală*, București, 1955, 107 pag. (Mica bibliotecă critică).

10 David Buchan, *The Ballad and the Folk*, London-Boston, 1972, pag. 271.

11 *Dicționarul explicativ al limbii române*, București, 1975, pag. 504.

12 Albert Flocon, *Universul cărților*. Studiu istoric de la origini pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Cu o postfață de Barbu Theodorescu. Traducerea română, București, 1976, pag. 403. O notă discordantă o prezintă ideea, recent exprimată la noi, după care oralitatea nu ar fi „o cale de a comunica opera, ci de *a o cita*, din timp în timp, și de la un individ la altul *(bouche — oreille)*" Robert Escarpit: *De la sociologia literaturii la teoria comunicării*. Studii și eseuri. Trad. rom., Buc., 1980, p. 93. Nota pare să aparțină traducătorului.

13 René Wellek — Austin Warren, *Teoria literaturii*. Traducerea română, București, 1967, pag. 76—77. Este de remarcat și la acești autori aceeași exprimare improprie „literatură scrisă și orală". Wolfgang Kayser: *Opera literară*. Trad. rom., Buc., 1979, p. 504, găsește că scrisul „modifică întreaga atitudine narativă" a autorului care nu se mai adresează unor auditori reuniți, ci unor cititori risipiți.

14 B. Petriceicu-Hasdeu, *Cărțile poporane ale românilor în secolul al XVI-în legătură cu literatura populară cea nescrisă*, București, 1879, pag. XVII.

15 Lorenzo Renzi, *Canti narrativi tradizionali romeni*. Studio e testi, Firenze, 1969, pag. 17.

16 A. Sevcryns, *Homère. III. L'Artiste*, Bruxelles, 1948, pag. 11.

17 Franz H. Bäuml und Donald J. Ward, *Zur mündlichen Uberlieferung des Nibelungenliedes*. Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 41 (1967), pag. 388.

18 Menéndez Pidal, *Los romances de América y otros estudios*, Buenos Aires, 1939, pag. 60.

19 Citățm după republicarea contemporană, Roman Jakobson, *Selected writings*, Hague-Paris, 1966, vol. IV, p. 1—15.

20 *Ibidem*, pag. 7.

21 Am reținut proverbul caracteristic pentru această observație drept motto la acest capitol.

22 Franz H. Bäuml und Donald J. Ward, *op. cit.*, pag. 354.

Cap. II: TEORIA ACTUALĂ A ORALITĂȚII

Ne-am fi așteptat, în chip firesc, ca o teorie a oralității să fie elaborată de un folclorist, deci de un specialist în domeniul unde oralitatea se manifestă prin excelență. Dar n-a fost așa. Nu din nevoile intrinseci ale folcloristicii s-a născut această teorie. Bazele ei au fost puse de un mare clasicist, elinistul american, Milman Parry. Acesta, ocupîndu-se cu studiul poeziei homerice a descoperit că repetițiile și așa-numitele eufemistic „inconsistențe homerice", nu sînt lucruri întîmplătoare, ci reprezintă elemente ale unui „sistem de creație", ale unui stil pe care el — întîmpinîndu-l și în epica eroică vie — îl numește stil oral. Lucrarea sa asupra epitetului tradițional în poezia homerică este considerată fundamentală în disputa seculară dintre „unitarieni" și „analiticieni" [1]. Aparținența acestui stil la oralitate a fost cel de al doilea cîștig științific pe care-l datorăm lui Parry. Învățatul s-a dus să cerceteze creația orală a popoarelor din Iugoslavia, despre care, prin lucrările lui M. Murko, era informat că este încă vie și în plină înflorire la începutul deceniului al patrulea al secolului nostru. Intuiția și tenacitatea lui Parry au fost răsplătite, prin descoperirea unui poem epic de aproximativ dimensiunile *Odiseii*, pe care l-a putut culege în producerea sa vie și l-a putut observa în toate amănuntele sale concrete. În acest fel, el a putut constata că acest text prezenta uimitoare asemănări cu poemele homerice și a pus aceste analogii pe seama producerii orale a textului. Cu acestea, Parry a dovedit că Homer a fost el însuși un poet oral și că poemele sale au fost elaborate după o tehnică și un sistem oral. Acest sistem oral, în concepția sa, este unul și același pentru toate locu-

rile și toate timpurile, specificitatea sa derivînd din însușirea că e oral. Nu fără destule rezistențe, ideea sa a fost, pînă la urmă, acceptată, aducînd o înnoire considerabilă în studiile homerice, de către cei mai de seamă „homeriști" ai lumii [2], cu toate că în timpul vieții el nu a apucat să se bucure de recunoașterea la care avea dreptul. Abia la mulți ani de la moartea sa, intervenită prematur și intempestiv în anul 1935, ideile sale și-au croit drum larg în lumea științifică, mai ales după apariția în 1960 a lucrării fundamentale a elevului și continuatorului său, prof. Albert Bates Lord, de la Universitatea Harvard din S.U.A. De data aceasta, teoria nu mai rămînea aplicată la studiile marilor poeme epice, ci era aplicată direct și cu precădere la folclor, aflîndu-și astfel întrebuințarea cea mai adecvată. Profesorul Lord, care îl însoțise în călătoriile sale de studii în Iugoslavia, a studiat marea sa culegere de folclor sîrbo-croat, făcînd dovada pertinenței ideilor maestrului său. Cu toate acestea, studiile literare par să fi cîștigat cel mai mult de pe urma teoriei lor. Astfel, au fost studiate, din punctul de vedere al noii teorii, epopeea sumeriană [3], epopeea babiloniană [4], marile epopei hinduse [5], precum și marile epopei medievale [6]. Putem arăta aici că literatura de specialitate înregistrează pînă în anul 1973 nu mai puțin de 500 de studii (cărți și articole de revistă), elaborate de circa 280 de cercetători din toată lumea, ceea ce este imens, dacă ne gîndim la etapa actuală a cercetărilor din domeniul științelor sociale [7]. Un simpozion pe tema oralității a fost organizat în anul 1969 în Ungaria, dar din darea de seamă publicată la noi [8], precum și din volumul cu rezumatele comunicărilor [9], reiese că rezultatele sale au fost mediocre. La noi în țară, teoria este destul de puțin cunoscută, din cauze ce nu pot fi discutate aici; s-a publicat numai parțial traducerea unui capitol din cartea lui Lorenzo Renzi, citată mai sus [10]. În momentul cînd scriem acestea, știm că s-a intițiat și la noi o dezbatere asupra „literaturii orale" și „literaturii scrise" în *Cahiers roumains d'études littéraires*, 1/1977, pentru care am pregătit și noi o participare (p. 4—13), alături de Ovidiu Bîrlea (p. 14—22), I.C. Chițimia (p. 53—61) și Ion Taloș (p. 41—52).

O prezentare sumară a noii orientări științifice s-a făcut de către noi, sub auspiciile Academiei R.S.R., la 27 decembrie 1977, în cadrul unei sesiuni intitulate „Trei decenii de activitate folcloristică românească", organizată de Secția de științe filologice, literatură și arte. Vezi darea de seamă întocmită de Al. Dobre în

Revista de etnografie și folclor 23 (1978), p. 113—114. Sperăm ca materialul să se publice, pentru ca ideile și conceptele principale ale teoriei să cunoască o difuzare mai largă și în țara noastră. Folcloristica sovietică a luat contact cu teoria încă de la începuturile difuzării ei și a dezvoltat observațiile proprii în legătură cu noua teorie. Mai mult chiar, în anumite probleme — respectiv cea a cîntărețului epic — își dispută prioritatea unor idei și teze [11]. Prin sincronizarea cercetărilor sovietice cu cele americane, folcloristica sovietică se află astăzi la cel mai înalt nivel al cercetării mondiale. Un rol important în această confruntare l-a jucat învățatul V. Jirmunski [12]. Lucrarea mai sus citată a lui P.A. Grințer, referitoare la vechile epopei hinduse, este în întregime elaborată în lumina teoriei lui Parry și Lord. Dealtfel, autorul face acolo și o largă prezentare a teoriei [13].

Interesul larg pe care lumea contemporană îl arată față de această nouă teorie, ne obligă nu numai să luăm act de existența ei, ci să ne sincronizăm și noi cu problematica aceasta nouă, determinînd modul specific în care folclorul românesc se comportă față de liniile sale generale. Ca teorie ce are pretenția să explice creația epică a tuturor popoarelor, din toate locurile și timpurile, este clar că ea cuprinde o sumă de observații cu caracter general; dar e tot atît de adevărat că folclorul fiecărui popor reacționează diferit față de acestea, comportamentul specific ținînd de anumiți factori proprii, printre care particularitățile limbii joacă un rol nu lipsit de importanță.

Un început bun în ce privește cîntecul epic tradițional al românilor l-a făcut învățatul italian Lorenzo Renzi, al cărui nume l-am mai citat de cîteva ori. Cercetarea sa, chiar dacă trebuie dusă mai departe, atît în extensiune cît și în profunzime, a arătat că există o variantă românească a noii teorii, așa cum lucrările lui Lord arătau că există o variantă sîrbo-croată, sau lucrarea lui V. Jirmunski că există și o variantă tiurcică. Și acum, după ce am arătat fenomenul ce s-a produs în ultima vreme în folcloristica mondială, putem trece la analiza elementelor de bază, ale teoriei, arătînd în ce direcții se va îndrepta lucrarea de față, ce obiective își propune și ce rezultate scontează. Trebuie să cunoaștem ce se discută astăzi pe plan mondial în legătură cu fenomenul oralității, ce probleme se pun și ce răspunsuri se dau, cum sînt interpretate anumite fapte și cum se încadrează ele în fenomenologia fundamentală a folcloristicii. Pentru mai multă claritate, vom încerca

să sistematizăm ideile principale pe puncte, chiar dacă o asemenea metodă prezintă un aspect schematic și didactic în același timp.

1. Folclorul, în expresia sa cea mai autentică (respectiv genurile de ascultare) este un „act" de comunicare; nu e vorba de o comunicare simplă, deoarece ceea ce interesează pe cercetătorul modern nu este numai textul comunicării, mesajul acestuia, ci procesul însuși al nașterii și transmiterii unei comunicări cu ajutorul unui „cod" tradițional. Acest „act" de comunicare este format din patru elemente: la un cîntec, de pildă, e vorba de un „cîntăreț", numit impropriu „interpret" [14]; de un public în fața căruia are loc actul cîntării; de cîntarea propriu-zisă, textul însoțit de melodia sa și, în fine, de codul pe baza căruia se face comunicarea. Un cercetător străin exprimă această situație în modul următor: „Folclorul ... e o modalitate specială de comunicare umană. Elementele de bază ale oricărei comunicări umane sînt patru: vorbitorul sau actorul, mesajul, canalul și publicul". (*„Folklore ... is a special type of human communication. The basic elements of human communication are four: speaker or performer, message, channel, and audience."*) [15] Aceste patru elemente stau într-o relație precisă, intercondiționîndu-se reciproc [16]. La un basm, situația este identică: e vorba de un povestitor, de o povestire, de un public și de codul care regizează povestirea. Ceea ce aduce nou această concepție este rolul însuși al cîntărețului sau povestitorului. Folcloristica veche opera cu noțiuni globale, nediferențiate, ca de pildă „autorul anonim" sau „autorul colectiv" al unei opere folclorice, ceea ce reprezenta — în practica cercetării — neglijarea totală a producătorului operei de artă. Pentru un cercetător care se mișca în perspectiva concepțiilor vechi, singurul lucru ce prezenta interes era textul; acesta devenea singurul obiect al studiului. Operațiunea era într-un fel simetrică cu teoria despre „artă pentru artă", din studiul literaturii. Și în cazul literaturii, se nega posibilitatea de a explica opera prin elemente ce țineau de personalitatea creatorului. În folcloristică, se considera că adevăratul creator se pierde din conștiința societății, că el nu se diferențiază în nici un fel în cuprinsul conștiinței sociale, deci nu numai că nu trebuie studiat, dar nici măcar căutat. La noi, această concepție a fost susținută în tinerețe de Ovidiu Bîrlea, care scria: „A căuta autorul cîntecului popular este un *nonsens* oarecum: poetul este numai o expresie a comunității, organul versificator se poate spune; comunitatea nu este

conștientă de individul creator din cauza identității de simțiri, contrar celor afirmate de d. P. Cancel după M. Murko" [17]. Cu toate acestea, în aceeași lucrare, cercetătorul arăta că, în unele cazuri, locuitorii unor sate au putut indica pe autorii unor anumite cîntece, iar anumiți cîntăreți afirmau că ei ar fi compus cîntecele despre care erau întrebați. Pe lîngă această concepție, care făcea ca autorul să dispară în spatele creației sale, se considera că lăutarul, respectiv actualul cîntăreț, nu este și nu poate fi și creatorul cîntecului său, la aceasta opunîndu-se caracterul tradițional al acestuia. Lăutarul era numai un simplu reproducător al cîntecului; rolul său era de tipul fonografului. Comunicarea sa era considerată mecanică și pasivă. Era despărțită astfel arta așa-zisului creator de arta așa-zisului interpert. O asemenea atitudine e vizibilă și la cercetătorul german Otto Böckel, unde un paragraf întreg e consacrat deosebirii dintre adevăratul creator (*„der Gott begnadete Aöde"*) și simplul rapsod (*„der Verbreiter der Volksdichtung"*). Primul creează în timp ce cîntă, cel de al doilea difuzează numai cîntecele create de alții (*„gehörte Lieder anderer vorträgt"*). *Op. cit.*, p. 67. Aceasta părea să liniștească conștiința unor anume cercetători, care nu se puteau împăca în nici un fel cu ideea că un mare număr de cîntăreți se recruta printre țigani. Creatorul, în concepția acelor cercetători, era neapărat un român; țiganul nu putea fi decît un simplu interpret. Ca atare, țiganului profesionist i se atribuiau toate scăderile ce apăreau în unele variante. Am arătat în altă parte că la elaborarea acestei teorii a contribuit și istoricul A.D. Xenopol care susținea că țiganii „poartă de fapt vina principală a coruperii textelor, deoarece prin însăși firea lor sînt înclinați spre exagerare și afectare, au un gust artistic deosebit de cel al românilor. Recomandă deci tuturor culegătorilor viitori să-și aleagă informatorii numai dintre români, și specifică chiar: de la bătrîni și copile". Mai arătam că „Xenopol este primul, din cîte știm, care aruncă vina coruperii textelor folclorice pe seama lăutarului, uitînd că acela cîntă pentru un public de români, respectînd întotdeauna gustul ascultătorilor care îl plătesc și-i comandă cîntarea, neieșind așadar din tiparele tradiționale"[18]. Astăzi însă se știe — pe baza unor informații pertinente, efectuate în locuri deosebite, că toți „cîntăreții" sînt „anume indivizi bine înzestrați, răspîndiți într-un număr mai mare sau mai mic la sate și în orașele cu civilizație patriarhală ... Nu e printre ei nici o profesie care să nu fie reprezentată. La țară, cîntăreții sînt în cea mai mare

parte cultivatori, la oraș, sînt lucrători. La munte, mai ales ciobanii sînt cei ce se complac în a cînta cîntece epice. Pe lîngă acești amatori, sînt însă și cîntăreți de profesie, mai ales printre musulmani, în nord-vestul Bosniei și mai departe în sud. Chiar și cei care cîntau de obicei, în vremea din urmă, în cafenelele turcești, mai ales în timpul iernii sau în luna ramazanului, aveau sau au în mod obișnuit o anume ocupație, dar pe vremuri printre ei existau și adevărați profesioniști care se perindau de la o curte a nobilimii musulmane la alta, rămînînd pe alocurea săptămîni și chiar luni întregi pentru a distra pe stăpîn și pe oaspeți. Unii feudali aveau chiar cîntăreții lor proprii, care erau uneori chiar creștini"[19]. Se cunosc astfel și destule femei care „spun" (kazivaju, kazuju) cîntece epice. Așa a fost, de exemplu, acea Tešana Podrugovića, care i-a cîntat lui Vuk Karadžić.[20] Ceea ce trebuie reținut de aici este faptul că este vorba de anume indivizi cunoscuți în mediul lor, care, pe lîngă alte profesii ce pot avea, dețin și un repertoriu de cîntece, pe care — la solicitarea unui public — îl pot reproduce ori de cîte ori e cazul. Observații interesante pe această temă au fost efectuate la noi de același Ovidiu Bîrlea [21] și de Gheorghe Ciobanu [22]. La orașe, lăutarii au fost organizați în bresle, cu cîte un staroste în fruntea lor. Au fost publicate asemenea statute de breaslă așa încît cunoaștem destul de bine îndatoririle asociatului față de corporația sa și cele ale breslei față de interesele fiecărui asociat.[23]

Observații interesante s-au făcut și într-alte părți. Astfel, James Darmesteter scrie despre cîntăreții din Afganistan: „Dum-ul novice se duce la un dum celebru care e socotit maestru, ustâd; el devine shâgird-ul, elevul acestuia. Maestrul îl învață propriile sale cîntece, apoi pe cele ale marilor cîntăreți din trecut sau contemporani, ca și cîntecele cele mai răspîndite. El îl duce pe acesta la hujra, unde se adună oamenii în fiecare seară pentru a discuta despre noutățile zilei și pentru a asculta pe cine are de spus o poveste sau de cîntat vreun cîntec. Cînd elevul începe să se simtă destul de tare pentru a zbura cu aripi proprii, el își părăsește maestrul, compune în numele său propriu, și devine maestru la rîndul său"[24]. Lucruri asemănătoare comunică și A. Hanoteau pentru Kabylia: „Aceste poezii sînt difuzate în popor de către anume cîntăreți profesioniști care străbat satele și trăiesc din darurile publicului. Această profesie este de obicei ereditară și se transmite din tată în fiu, uneori chiar mai multe generații... Cîte unii totuși

trăiesc retrași în satele lor. Versurile lor însă nu se pierd în uitare din cauza aceasta. De îndată ce au dobîndit o anumită reputație, cîntăreții care n-au primit și darul poetic vin, uneori de foarte departe, să-și îmbogățească de la ei repertoriul lor. Cu ajutorul unei retribuții destul de modeste, dar totdeauna proporțională cu succesele obținute de maestru, acesta le repetă cîntecele sale pînă ce ele se imprimă în memoria lor. Atunci ei pleacă să le răspîndească în public și îi învață, prin același procedeu, și pe colegii lor." [25] Desigur însă, cea mai bună și mai completă prezentare a fenomenului e cuprinsă în cartea lui Albert B. Lord, cap. II, unde se discută despre cîntăreț, cîntare și învățare (p. 13—29). În acest capitol, pe baza observațiilor lui Parry, dar și pe baza propriilor sale observații efectuate în Iugoslavia, profesorul american discută următoarele probleme: profesionism și semiprofesionism, imaginea romantică a cîntărețului orb, despre apartenența de clasă a cîntărețului, știința de carte sau analfabetismul diverșilor cîntăreți, despre caracterul empiric al învățării și etapele instructajului (etapa I: povestirile, numele personajelor, temele, ritmica, frazele repetate, în general această etapă e considerată o perioadă de aclimatizare; etapa II: acompaniamentul instrumental, mînuirea formei rigide a decasilabului epic, perioadă de memorizare auditivă prin cîntare repetată; etapa III: „apariția în fața unui public competent și critic, în fața căruia își poate dezvolta talentul și arta), despre bazele reale ale antrenamentului care constau nu în tendința de a memora, ci în tendința de a recompune cîntecul, despre formarea repertoriului, prin recombinare și remodelare de teme și procedee și, în final, despre rolul real al cîntărețului care constă în conservarea tradiției prin recrearea constantă a ei"[26]. Ceea ce conferă materialului o valoare probatorie deosebită e faptul că pentru fiecare problemă teoretică se dau dovezi de natură concretă, discutîndu-se pe larg documente și observații proprii. Cu toate că există și posibilitatea ca un cîntăreț să învețe cîntecele de la o persoană străină, situația generală la noi în țară, atîta cît se cunoaște, se pare că e alta. Cîntărețul își deprinde arta în familie, de la tatăl sau bunicul său [27]; arta se moștenește, la fel ca orice altă meserie sau deprindere neartistică. Deci, ceea ce nu se pune niciodată în discuție este problema talentului viitorului cîntăreț, sau măcar a înclinației sau vocației sale artistice. Ca orice meseriaș, lăutarul deține un minimum de cunoștințe profesionale, ce se pot deprinde într-un mod absolut

empiric, cunoștințe pe care — în cazul cînd are și talent — le poate dezvolta și ridica la un nivel neobișnuit. Din această cauză există o atît de mare diferență valorică între variantele aceluiași cîntec culese de la diverși cîntăreți, înzestrați cu talent în grade deosebite. Pentru cine e interesat în această chestiune, lectura capitolului *Biografii și repertorii ale informatorilor principali*, din cea mai nouă lucrare a lui Al. I. Amzulescu, este pe deplin edificatoare [28].

Dealtfel, unul din principiile metodologice ale cercetării folclorice românești, din vremea din urmă, constă din anchetarea informatorilor pentru a se afla proveniența fiecărui text în parte; în cele mai multe cazuri, acești informatori declară că și-au învățat repertoriul de la tații lor, ceea ce arată că deprinderea profesiei se făcea în familie și că ereditatea era un factor important în alegerea și transmiterea meseriei. La Institutul de folclor s-a și alcătuit o fișă tip de informator, cu o sumă de date obligatorii, din care să reiasă în final personalitatea artistică a respectivului lăutar [29]. Iată o asemenea caracterizare, întocmită de *Ovidiu Bîrlea*: [Gheorghe Moțoi] „e socotit cel mai bun « gurist » dintre cei aproximativ 70 de lăutari din Clejani. Are o voce deosebit de puternică și cîntă incisiv. La masa de nuntă, se plimbă cîntînd printre mese, mai cu seamă cînd cîntă doine („de dragoste", „ca pe Neajlov" etc.), ceea ce conferă interpretării o deosebită agresivitate, de un dinamism răscolitor. Dealtfel, se simte mai acasă cu aceste tipuri de doină, pe cînd baladele ocupă un loc mai restrîns, multe fiind uitate. Cunoaște și repertoriul de mare circulație al cîntecelor propriu-zise și al romanțelor" [30]. Caracterizările lui Al. Amzulescu sînt mai sintetice, după cum se vede din exemplele de mai jos. [Burcea Matei e] „bun deținător al stilului epic tradițional din cîmpia Munteniei. Interpret instrumental remarcabil, cu posibilități vocale comparativ reduse", sau [Candoi Dumitru (Mic)] ... „avînd un temperament mai curînd liric, cîntă cu căldură dar fără patos narativ, monoton, anost, cu o dicțiune ușor afectată", ori [Constantin Mihai] „cîntăreț cu puternică personalitate și un stil tradițional foarte autentic, cu un patos verbal torențial, dramatic, teatral (mimică adecvată), prin care domină și captivează auditoriul, deși cu posibilități muzicale (îndeosebi instrumentale) mediocre. (Suferă de surditate aproape totală, în urma unei răceli contractate la maturitate). Foarte iubit și stimat de ascultătorii săi (și pentru cinstea, generozitatea și corectitudinea-i exemplară). Fire

veselă, mucalită" [31]. Cercetarea a scos însă în evidență că deși fiecare cîntăreț are personalitatea sa proprie, pe care o exprimă în creațiile sale, există totuși o redusă varietate de stiluri. Astfel Al. I. Amzulescu vorbește de numai două asemenea varietăți: „în Muntenia « zicerea » cîntecelor bătrînești e preponderent melodică, folosind în genere mai puțin stilul *parlato*, care în această zonă apare oarecum sporadic, accidental. În schimb, cîntăreții olteni apelează într-o proporție comparativ sporită la resursele zicerii *parlato*, fiind destul de numeroase cazurile cînd în cîntecele bătrînești oltene versurile *parlato* ajung să depășească simțitor pasajele cu recitativ melodic încît, mai ales la zicătorii vîrstnici, stilul *parlato* devine adesea precumpănitor" [32]. În alte părți s-au întocmit studii amănunțite asupra cîte unui cîntăreț mai deosebit [33] sau asupra unor anumite stiluri locale. Astfel, și în Iugoslavia s-au detectat două stiluri epice, unul în care predomină tehnica ornamentării deci se bazează pe expansiunea lirico-descriptivă a fiecărui detaliu compozițional și al doilea, în care predomină tehnica reproducerii elementelor convenționale ale narațiunii. Primul stil este considerat prin excelență creator și aparține indivizilor talentați; cel de al doilea este mai conservativ, mai legat de tradiție [34].

Ceea ce trebuie să mai arătăm aici este faptul că deprinderea unui cîntăreț cu stilul tradițional, indiferent dacă este profesionist sau nu, trebuie să fie atît de adîncă, încît să poată reproduce textul — în maniera sa — după o singură ascultare. Acesta e un fenomen esențial în ceea ce privește înțelegerea specificului artei unui lăutar, guslar sau cum s-ar mai numi în alte părți. Lucrurile au fost observate de M. Murko în Iugoslavia [35], și de Gheorghe Ciobanu la noi [36]. Dar și unii neprofesioniști au o capacitate de reproducere ieșită din comun. Iată o frumoasă și interesantă declarație făcută de Maria Tranulea din Izvoarele-Tulcea, la 10.I.1969: „D-apoi și noi învățăm de la alte fete din alte sate că doar cîntecu n-are răzor, mamă" [37]. Ceea ce e interesant în această declarație e faptul că, în popor, nu există concepția despre proprietatea personală a cuiva asupra unui cîntec, chiar cînd creația i-ar aparține în totul. Într-adevăr, la noi, cîntecul „n-are răzor". La alte popoare, lucrurile stau însă altfel; la unele funcționează chiar un „drept de autor". „Acest « drept de autor » puternic conturat există chiar și la populațiile cu cea mai primitivă cultură, bunăoară la triburile de pe coasta de nord-vest a Australiei. După cum povestește

A.P. Elkin, «la crearea unui ornament într-o scoică de sidef se cîntă un cîntec anumit. Nimeni altul nu are voie să cresteze acest desen, ci doar acela care știe cîntecul», deci «proprietarul» cîntecului. În același ținut, dansurile și cîntecele poartă numele acelora care le-au creat, drepturile lor de folosință exclusivă fiind apărate prin reguli precise. Proprietarul unui cîntec poate să împuternicească pe un «ajutor» al lui să-l cînte împreună cu el, cum e cazul, de pildă, la indienii Kamia din California de sud-est, la care numai bărbații pot fi «proprietari» de cîntece. Acest «drept de autor» se moștenește din tată în fiu. Cîntecele și textele pot fi vîndute sau lăsate moștenire și sînt un adevărat izvor de venituri, întrucît toată lumea care dorește să le «ia cu împrumut» e ținută să plătească proprietarului un onorariu anumit ... Dacă se întîmplă — spre exemplu, la tribul winnebago — ca cineva «neautorizat» (adică oricine afară de autor sau proprietar) să spună o poveste care nu e «proprietatea» lui, acest «înșelător» e socotit hoț și mincinos. Cît despre povestea spusă sau cîntecul ce l-a cîntat, ele sînt «false», chiar dacă redau originalul, cuvînt cu cuvînt. Mountford istorisește despre populațiile Asiei de mijloc că poveștile și piesele de teatru privitoare la un anumit ținut «aparțin» numai triburilor care locuiesc în ținutul acela." [38] La noi, ca dealtfel în cea mai mare parte a lumii, nu există asemenea obiceiuri. La noi, deși se știe pînă la un anumit punct cine este autorul sau transmițătorul unui cîntec, domină concepția după care cîntecul e al tuturor, poate fi ascultat dar și cîntat de toată lumea, într-adevăr „cîntecu n-are răzor".

Precum s-a văzut din exemplele de mai sus, este vorba de o creație individuală, ce trebuie pusă într-o anumită ecuație cu concepția despre caracterul colectiv al folclorului. Acești cîntăreți pot fi profesioniști, semi-profesioniști sau amatori; adică, la unii cîntarea este profesia de bază cu care își agonisesc traiul; la alții cîntarea este o profesie anexă. Acești indivizi învață regulile meseriei lor, respectiv modalitățile specifice ale creației orale și ajung astfel stăpîni pe mijloacele tradiționale de expresie artistică în mediile folclorice. Valoarea creației lor ține de talentul și virtuozitatea fiecăruia, dar ea trebuie înțeleasă într-un fel aparte de cel care o studiază, în nici un caz după canoanele estetice consacrate ale literaturii. [39]

Trecem acum la cercetarea celui de al doilea factor al comunicării, și anume publicul. Nici acesta nu s-a bucurat în trecut de

atenția cercetătorilor, întrucît nu toate genurile folclorice sînt „de ascultare". Nu s-a pus niciodată, în mod adecvat, în discuție faptul că măcar unele creații folclorice se adresau cuiva și că aceasta ar fi implicat un raport dinamic între cel care comunică și cel căruia i se face comunicarea. Publicul a fost înțeles și el ca ceva global și nediferențiat, afirmîndu-se numai că un creator folcloric trebuie să producă în direcția concepțiilor, idealurilor și năzuințelor poporului (sub care se înțelegea publicul). La noi, a existat o diversiune în plus, atunci cînd se aprecia cîntecul epic ca o creație de natură aristocratică. Cine cercetează însă cu atenție acest gen folcloric la români constată că lăutarul îndeplinea o anume funcție atunci cînd cînta o parte a repertoriului său pentru reprezentanții boierimii și o altă funcție cînd se producea în fața unui public de țărani. Credem că niciodată lăutarul n-a cîntat textele *Miu haiducul* sau *Ion ăl Mare* pentru boieri; precum anumite cîntece epice referitoare la curtea feudală n-au fost cîntate pentru țăran, pe care o asemenea problemă nu-l interesa și care nu putea să o înțeleagă.

Credem că putem afirma că în cuprinsul repetoriului lăutăresc existau piese care satisfăceau pe unii și altele pe alții. Materialul adunat începînd cu secolul al XIX-lea arată însă că ponderea cîntecelor noastre epice avea în vedere publicul țărănesc. Cum va fi fost mai înainte nu știm, putem numai bănui. Informații provenind din alte părți întăresc observația de mai sus.

Astfel, acum se știe că publicul are un rol mai activ, nu numai în reproducerea unui text, ci chiar în procesul de creație a acelui text. Acest mare cîștig teoretic aparține aceleiași sfere a oralității și trebuie discutat aici. S-a arătat astfel că „publicul aparține în realitate în mod organic cîntecului eroic; numai legătura dintre cîntăreț și public face ca scînteia epică să lumineze". *(„In der Tat gehört die Zuhörerschaft untrennbar zum Heldenlied; erst die Verbindung vom Sänger und Zuhörer bringt den epischen Funken zum Aufleuchten.")*[40] Și același autor continuă arătînd că „publicul alcătuiește în primul rînd terenul de rezonanță pentru comunicarea cîntărețului". *(„Das Publikum bildet zunächst den Resonanzboden für den Vortrag des Sängers.")*[41] Cel mai bun cunoscător al epicii eroice iugoslave, Mathias Murko, afirmă și el că „publicul este pentru cîntărețul epic un element mai important decît se crede". *(„Publiku je dakle za epsko pjesništvo važniji element, nego što se misli.")*[42] Și într-alt loc arată că „publicul poate dealt-

fel să acționeze în mod direct asupra lui [a cîntărețului] și, cînd un cîntec durează prea mult i se strigă: « goni, goni » (= mai repede, mai repede)" [43]. Tot așa, publicul își poate manifesta aprobarea și în același timp, sentimentele sale atît față de povestirea ca atare, cît și față de arta cîntărețului, ceea ce a făcut pe unii cercetători să afirme că publicul este cel care „reelaborează în chip definitiv materia" [44]. O încadrare teoretică mai largă a întregului fenomen vorbește despre existența unui „grup primitor care sancționează "opera. „ În cercetarea folclorică trebuie să se aibă în vedere ca noțiune fundamentală — cenzura preventivă a comunității" *(Bei der Untersuchung der Folklore muss man stets als Grundbegriff — die Präventivzensur der Gemeinschaft im Auge behalten)* [45]. Iar P. Bogatyrev, reluînd peste ani ideea despre obligatoria aderență a cîntărețului la normele tradiționale, constată că „o trăsătură specifică a artei populare este natura ei colectivă: spectatorii participă și ei la zicere. Această participare se manifestă ocazional numai în strigătele de apreciere sau de nemulțumire a publicului față de ceea ce se cîntă. Oricît de neînsemnată ar fi această participare, ea exercită cu toate acestea o anume influență asupra cîntărețului" [46]. Ceea ce trebuie să reținem de aici este faptul că între cîntăreț și publicul său se stabilește o relație dialectică, un proces care, cu cît e mai activ și mai dinamic, asigură cu atît mai mult însăși calitatea artistică a piesei cîntate, făcînd să acționeze în mod specific binomul „tradiție și inovație" sau binomul „individual și colectiv". Iată deci unele noutăți ce apar în exegeza actuală a folclorului și care ne oferă o percepere mai adecvată a fenomenologiei creării și difuziunii operelor folclorice. Constantin Brăiloiu a discutat aceste aspecte ale problemei, arătînd de ce pentru un occidental cultivat apare „apriori ca inadmisibil conceptul unei creații colective, repartizată asupra unei colectivități" [47]. Din toate observațiile de mai sus se poate vedea că publicul nu este un element pasiv, al cărui rol este simplu receptiv și a cărui inerție nu influențează pe cîntăreț. Așa a crezut, luîndu-se după observațiile lui M. Murko, la noi, P. Cancel [48], care deosebea tranșant între „creatorul textului" și între „cei din public". Cercetările mai noi, după cum s-a văzut însă, arată că și publicul — prin toate manifestările sale — devine coautor al cîntecului, că deci creația folclorică este rodul colaborării (în proporții și grade diferite, dar oricum colaborare) dintre cîntărețul unui text și publicul căruia îi este adresată comunicarea sa.

2. Cu acestea am ajuns la cea de a doua problemă pe care trebuie s-o discutăm aici, și anume ceea ce s-ar putea numi „servitutea oralității", limitarea pe care oralitatea o impune faptelor. În primul rînd, trebuie să luăm în considerare situația specială a cîntărețului: el nu are timpul material de a gîndi prea mult în timpul „zicerii" sale; el este obligat de cîntare să realizeze un anumit debit de versuri pe unitate de timp și să-l păstreze pe toată durata execuției. Or, aceasta nu-i permite să caute cuvintele și să-și pregătească efectele.

În al doilea rînd, el nu poate îndrepta ceea ce a greșit odată, nu se poate întoarce să corecteze ceea ce a spus. În ambele situații, așa-numitul „poet cult" este avantajat net: el scrie în singurătate, într-o perioadă de timp cînd nu este zorit de nimeni și are totdeauna răgazul de a șterge, de a îndrepta, de a reveni asupra textului său, îmbunătățindu-l chiar și după prima sa publicare. În textul creatorului folcloric talentul se exprimă așadar mult mai spontan și mai direct: este vorba, pentru cîntăreț, de a se transpune în cea mai potrivită dispoziție de creație a momentului, iar restul vine de la însăși „zicerea" sa. Deci, cîntăreții și-au creat o anumită tehnică, ce are darul de a-i ajuta în două direcții: să compună versuri cu cea mai mare ușurință și să-și satisfacă publicul care așteaptă de la ei anume efecte artistice cunoscute. Este deci vorba de două categorii de elemente, unele care vin în ajutorul cîntărețului, iar altele care sînt în beneficiul ascultătorilor. Cîntărețul stă așadar, din nou într-un punct nodal, între „individual și colectiv", între „spontaneitate și tradiție", cheltuindu-se mereu în ambele direcții, textul său fiind sinteza acestor opoziții.[49] Cîntării și-au creat astfel un mijloc propriu de comunicare, care să-i ajute în realizarea cît mai desăvîrșită a unui text tradițional, dar și ca să-și îndeplinească în condiții bune sarcina lor profesională. În același timp, acest instrument urmărește să realizeze satisfacția estetică a publicului. O foarte bună și modernă caracterizare a acestui fenomen o datorăm lui B. Delavrancea, care constată că „în retorica populară sînt mijloace care ajută ținerea de minte, mai ales în rapsodiile vitejești și istorice, adică tocmai în acelea care, prin felul lor durează și mai mult" ... Este „un mare arsenal național care... cuprinde epitetele cristalizate construcțiunile consacrate, încrucișările hemistihurilor, și altele, pe care orice inspirat, crescut în armonia străveche, le deprindea și le întrebuința ca elemente ajutătoare"[50]. Acest citat al scriitorului

român condensează toată experiența din care s-a născut teoria oralității: ideea despre existența unui cod de retorică folclorică pus în slujba cîntăreților, existența unor structuri mai mult sau mai puțin stereotipe, funcția mnemotehnică a acestora, aplicarea lor de regulă la creația epică. Este adevărat că sînt unii cercetători care se îndoiesc de valoarea generală a acestui cod. Astfel, Raffaele Cantarella rămîne la părerea că acesta e mai mult în favoarea ascultătorului decît a cîntărețului. În concepția lui „e dificil să vezi care e în realitate «comoditatea» [limbajului convențional, formular] pentru cîntăreț, în momentul presupusei compoziții orale, cînd el trebuie să aleagă printre multele formule, pe care le deține și care trebuie să fie prezente în procesul creației, cînd el e obligat să aleagă pe care s-o utilizeze: și aceasta în fața unui auditoriu, care sigur nu permite răgazul pentru alegere"[51]. Albert B. Lord arată însă că în Iugoslavia cîntăreții își „compun versurile adăugîndu-le unele la altele pentru a-și povesti naratiunea, ajutîndu-se și lăsîndu-se conduși în exprimarea ideilor lor de caracteristicile limbii înseși"[52]. Cîntăreții învață cum să folosească echilibrul dintre expresiile antitetice, cum să întocmească ordinea hiastică a părților vorbirii, cum să-și organizeze materialul în suite paralele, simetrice etc. Dar paralelismul nu este singurul mijloc utilizat de cîntăreț ca să răspundă la necesitățile unei compoziții rapide. Anume grupuri de sunete cheamă în mod obligatoriu alte grupuri de sunete, anumite structuri morfologice sau sintactice aduc la suprafață alte anumite structuri, așa încît totul se înlănțuie într-o ordine „ce reprezintă puntea dintre idee și expresie"[53]. Aceste expresii *(sound patterns)* îl ajută pe cîntăreț în mișcarea sa progresivă prin cîntecul său. Un alt cercetător constată că orice cîntăreț e echipat cu o aparatură de locuțiuni formulare pentru diferite situații (treceri, descrieri, introduceri etc.), o rețea completă pe care o poate întrebuința în orice condiție metrică. „Marele avantaj al acestui sistem este extraordinara sa economie. Sarcina poetului de a selecta în timpul compoziției, într-o versificație fluentă, este redusă la minimum... Dezavantajul mare al sistemului, în fața idealului estetic modern, e faptul că poetul este controlat, dominat, de repertoriul său de formulare. Dicțiunea sa este deasupra lui; alegerea cuvintelor nu-i aparține."[54] Precum se vede, concepția aceasta se opune celei a lui R. Cantarella și, din acest punct de vedere, este mult mai folositoare. Supărător rămîne însă faptul că cercetătorul consideră

acest proces ca ceva absolut mecanic, care interzice orice intervenție conștientă și creatoare a cîntărețului. Și concepția lui A. Lord introducea în discuție un anume caracter mecanicist al procesului, dar nu mergea pînă la desființarea completă a personalității creatorului, nu-i răpea libertatea de decizie. În cartea sa, învățatul american se exprimă în forma următoare: „În alcătuirea versurilor sale, cîntărețul nu este legat de formulă. Tehnica formulară a fost dezvoltată spre a-i servi ca unui meșteșugar și nu ca să-l înrobească" (*„In making his lines the singer is not bound by the formula. The formulaic technique was developed to serve him as a craftsman, not to enslave him."*)[55] Alți cercetători consideră că unul din cele mai caracteristice ajutoare ale cîntărețului este limbajul metric pe care-l folosește.[56] În cazul acesta însă, a fost trecut sub uitare faptul esențial că și proza populară se transmite exact cu aceleași mijloace ca și poezia, deci forma metrică — prin ea însăși — nu poate juca rolul ce i se atribuie. Se constată încă o dată deci, că folclorul este o artă *sui generis*. Și pentru că punctul central al teoriei oralității este așa-numita „formulă", sîntem acum pregătiți să începem dezbaterea asupra ei.

3. Pentru a înțelege aceasta, trebuie să mai repetăm datele esențiale ale fenomenologiei folclorice, ca artă *sui generis*: trebuie astfel să înțelegem că actul de creație și de transmisie este un singur act; compoziția și transmisia sînt același lucru. „Cea mai mare eroare a noastră este încercarea de a face « științific » rigid un fenomen care este [prin excelență] fluid." [57] Prin prizma acestei fluidități funciare se cuvine să interpretăm și conceptul de „formulă". Definiția de bază a „formulei" a fost dată de Milman Parry și ea sună astfel: „**un grup de cuvinte care e întrebuințat curent în condiții metrice identice pentru a exprima o idee esențială dată**". („A group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea.")[58] Definiția cuprinde trei părți, care se cer detaliate: în primul rînd e vorba de un grup nedefinit de cuvinte, ceea ce presupune că poate fi vorba de minimum două, iar limita superioară nu poate fi în nici un fel fixată; în al doilea, rînd se vorbește despre anume condiții metrico-ritmice identice, ceea ce înseamnă că utilizarea lor e supusă unui regim foarte restrictiv[59]; în fine, se vorbește despre exprimarea unei idei fundamentale, ceea ce înseamnă că justificarea recurenței ține și de conținutul ideii. Se face astfel legătura dintre conținut și formă, conceptul nereferindu-se numai

la aspectul formal al chestiunii, cu toate că Parry și cei mai mulți din adepții săi insistă numai asupra funcției stilistice a „formulei"[60]. Într-o interpretare nouă, care nu modifică înțelesul lucrurilor, dar care se vrea mai precisă, „formula este, de fapt, o unitate semantică identificată cu o cerință metrică și devine în același timp o mărturie despre extraordinara strictețe și economie a cîntărețului, care are atît de puține alternative cu același sens și metru"[61]. Analiza celor trei părți din definiția lui Parry ne-a arătat că formula este o unitate cu funcții semantice, gramaticale și metrice (evoluînd deci la trei nivele, concomitent). Mergînd mai departe, Cedric Whitman crede că poate afirma că formula este „un fel de atom poetic, un fragment de limbaj"[62], a cărui semnificație logică este subordonată simbolismului formei artistice; „formulele nu sînt cuvinte dintr-un limbaj, ci unități de poezie și cîntec".[63] Un alt cercetător constată că un cîntăreț nu operează cu cuvinte singulare pe care el le combină în fraze și le ajustează în conformitate cu cerințele metrului, ci cu elemente „formulare", fraze gata făcute„ care variază în lungime de la două cuvinte pînă la cîteva versuri întregi, care sînt adaptate metrului în așa fel, încît să exprime ideile ce se cer exprimate".[64] Și concluzia sa e că un asemenea cîntăreț întrebuințează un stoc imens de asemenea formule tradiționale, pe care le-a învățat într-o lungă perioadă de ucenicie și care-l ajută, printr-o îndelungată experiență, să ajungă la competența unei virtuozități poetice consumate.[65] Alt cercetător crede că problema esențială a stilului oral nu stă în existența formulelor, ci în frecvența repetării lor. (*„It is not merely the presence of the formula but the frequency of its occurrence which constitutes the touchstone of the oral style"*).[66] Pornind de la constatări proprii și necunoscînd formularea lui Parry, la aceleași concluzii ajunge și învățatul italian Giovanni Bronzini, care arată că „unul din cele mai des folosite procedee stilistice în cîntecele narative este repetiția, care poate cuprinde un singur cuvînt ca și o strofă întreagă, și poate fi *conștientă*, atunci cînd poetul o folosește cu intenții psihologice sau artistice; *reluare* sau *mecanică*, atunci cînd servește ca artificiu mnemonic pentru cîntăreți succesivi (repetiție propriu-zisă)... Forma elementară de reluare reprezintă repetarea unui singur cuvînt, căruia se încearcă a-i conferi o valoare întăritoare și relevantă în cuprinsul frazei".[67] C. M. Bowra, autorul unei pe drept cuvînt celebre cărți asupra poeziei eroice, discutînd despre formulă, arată că ea „poate fi

foarte scurtă ca acele combinații familiare de substantiv și adjectiv ce apar atît de des în poezia eroică; poate consta într-un singur vers sau într-un set de mai multe versuri, pînă chiar de o duzină la număr. În general, toate aceste formule sînt de același fel și îndeplinesc aceeași funcție de a ajuta pe poet să depășească o seamă de dificultăți întîmpinate în timpul cîntării... Pe de altă parte, ele pot constitui fraze repetate (numai părți de vers, sau versuri întregi, sau grupuri de versuri. Acestea se deosebesc de combinațiile substantiv-adjectiv, ca unele ce sînt strict funcționale și, ca atare, indispensabile întocmirii unei narațiuni." [68] Învățatul consideră că uzul formulelor e tot atît de important pentru public ca să înțeleagă deplin un text, cît și pentru cîntăreț ca să poată compune.[69] Despre rolul formulelor în poezia homerică ne vorbește și Paul Mazon, care arată că „poezia aezilor fiind o poezie orală, jocul formulelor era un procedeu esențial al tehnicii lor. Formulele sînt acelea ce ne-au păstrat atîtea din trăsăturile arhaice ale celei mai vechi limbi epice".[70] „În mîinile unui virtuos, aceste formule, a căror întrebuințare ni se pare rigidă întrucît nu ne este familiară, devin ceva atît de viu, de suplu și de personal precum pot fi și cuvintele izolate în mîinile unui poet modern."[71] Un cercetător român mai vechi a făcut și el unele constatări ce pot fi reținute cu privire la existența și funcția formulelor. Vorbind despre acele „versuri aproape stereotipe", el crede că „lăutarul obișnuit cum este cu versurile, are și el unele versuri pe care le știe oarecum pe dinafară, care sînt, ca la orice maestru, un fel de articole făcute gata și pe care la nevoie le poate întrebuința unde voiește. Astfel fiecare lăutar are versuri aproape stereotipe, versuri gata de ale lui proprii, pe care le întîlnim în toate cîntecele lui și pe care, se-nțelege, nu le mai întîlnim la alții — numai dacă nu vor fi împrumutate"[72]. Ceea ce nu știa Th.D. Speranția la data aceea era că deși fiecare cîntăreț contribuie și el la mărirea zestrei naționale de formule, nu se poate decît cu mare anevoință determina ceea ce ar aparține unuia sau altuia, deoarece toate aceste formule, oricît de noi ar fi ele, sînt efectuate în manieră tradițională, deci mai numeroase sînt trăsăturile ce le aseamănă, decît cele care le deosebesc. În încheierea acestei discuții, trebuie să mai aducem o mărturie a unui învățat, care a discutat pertinent despre funcția estetică a formulelor și repetițiilor. Este vorba iarăși de Maximilian Braun și de observațiile sale asupra cîntecului epic sîrbo-croat. Astfel, el zice: „Ne vine greu să concepem aceste repe-

tiții ca pe niște mijloace stilistice specifice și să nu le considerăm drept semne ale neîndemînării sau lipsei de fantezie. În numeroase cazuri, o asemenea interpretare este justificată, dar în întregime ar fi nedreaptă. Repetiția are de îndeplinit precise și chiar foarte importante funcții stilistice. În primul rînd, repetiția servește ca moment retardant și ca atare are o funcție dublă. Pe de o parte, ea oferă cîntărețului și publicului ocazia unei relaxări, destinderi... De cealaltă parte, repetiția poate servi și la ridicarea tensiunii dramatice... Ea mai poate fi utilizată, mai ales, pentru sublinierea la auditoriu a momentelor mai însemnate sau de efect special și în felul acesta pentru a înlesni înțelegerea cîntecului. În fine, repetiția poate să se introducă și în compoziție și să influențeze pe ascultător și pe această cale."[73]

Cu toate că, după opinia noastră, definiția lui Milman Parry cuprinde toate datele necesare pentru a înțelege deplin fenomenologia oralității, învățații de azi și chiar elevul său, *Albert Lord*, au căutat s-o interpreteze, în general, prin lărgire, ceea ce n-a avut darul de a clarifica lucrurile, ci de a ne rătăci prin hățișul neînțelegerilor și aproximațiilor. Formularea lui Parry introduce în discuție ideea de repetiție, de legătură a conținutului cu forma la nivelul metrico-ritmic, gramatical și semantic etc., dar nu cuprinde nimic referitor la posibilele dimensiuni ale formulei: el indica numai dimensiunea sa minimă, punctul de plecare. Or, cercetătorii care au mers pe urmele sale s-au lovit de unele dificultăți ce provin, în ultimă instanță, dintr-o terminologie mai veche, la care unii n-au putut renunța pe deplin. Este vorba de termeni ca: **temă, motiv, episod, tip, schemă, proces** etc. Acestea constituie unități poetice mai largi, care au uneori independență semantică și o funcție binară: intrinsecă și contextuală. Din această cauză s-au propus acești termeni, ca un adaos pe lîngă cel general de „formulă". O idee în acest sens apărea încă la Parry, dar el nu insista asupra faptului, întrucît a considerat probabil că acestea sînt simple varietăți de formule, nu elemente, care ar sta pe picior de egalitate cu formula. Iată cum e interpretată această idee a sa: „Parry însuși a făcut deosebirea dintre adevărata formulă și repetiție. Ceea ce găsim repetat frecvent nu este în mod obligatoriu formulă; poate fi o aluzie literară, un tipar artistic deliberat, o frază repetată de dragul forței sale poetice sau numai de dragul unei exprimări fericite. O adevărată formulă poate să nu fie repetată în mod frecvent"[74]. Se pune aici în discuție

deosebirea dintre formula propriu-zisă și dintre repetiție, realități care nu se suprapun, nici în teorie, nici în practică. Astfel, pentru cercetătorul John Hainsworth, esența formulei este repetiția *(„the essence of a formula is its repetition")*, dar atrage atenția asupra faptului că repetiția poate fi în formă (ca în matematică) sau în conținut (ca în limbajul ceremonial)[75]. Cea mai aprinsă discuție a avut loc în legătură cu termenul *temă*, introdus în dezbatere de A. Lord, accepție cu care nu au fost de acord alți cercetători. Astfel, Lord numește *temă*: „grupuri de idei folosite în mod regulat în povestirea unei narațiuni în stilul formular al cîntecului tradițional"[76]. Lorenzo Renzi interpretează lucrurile în chipul următor: „Unitatea superioară mai largă decît formula este tema... Tema este un gen de formulă extrem de dezvoltată, care, pentru a exprima o situație tipică, întrebuințează același material lexical, în același tipar metrico-sintactic cu limite largi de variabilitate. Trebuie să considerăm tema nu atît ca un sinonim al « subiectului », ci mai curînd ca ceva apropiat de « tema » muzicală. Mai mult decît formula, tema prezintă o variabilitate cu redundanță... Delimitarea precisă între *formulă* și *temă* rămîne, oricum, o chestiune de natură empirică: diferența este cantitativă și nu calitativă."[77] Deosebirea fiind de dimensiuni spațiale, în primul rînd, nu credem că era necesară utilizarea unui termen special pentru așa ceva, mai ales că termenul propus are o încărcătură semantică proprie, foarte precisă, și poate preta — așa cum s-a și întîmplat — la echivoc. Este ceea ce l-a făcut pe alt cercetător să propună un alt termen și anume „type-scene", adică „scenă tipică". El pornește de la faptul că unii cercetători în domeniul studiilor homerice, dar și asupra epicii iugoslave, au deosebit — la un nivel mai înalt al structurii formulare — compoziția prin subiecte *(plot)* în unități stereotipe numite în mod variat „motive", „scene tipice", „tipare ale acțiunii" *(action-patterns)* sau „teme". Dînsul propune termenul „type-scene", pe care l-a definit, în raport cu „tema", drept: „Scena tipică este prezentarea recurentă stereotipă a unor detalii convenționale utilizate pentru a descrie o anumită situație narativă, care nu cere nici repetiția mot-à-mot *(verbatim)*, nici un conținut formular specific; în timp ce tema este o înlănțuire *(concatenation)* recurentă de detalii și idei, nelimitată la o situație specifică, o repetiție mot-à-mot, ori la anume formule care formează o structură pentru o acțiune sau descriere"[78]. Autorul introduce în discuție încă

un termen, a cărui utilitate ni se pare discutabilă, întrucît ambele definiții ni se par mai de grabă semnele unei arguții pentru simpla plăcere a despicării firului de păr în patru. Credem că fiind un fel de „temă", „scena tipică" este și ea, la rîndul său, un fel de „formulă", și aceasta e tot. Un alt cercetător, în fine, s-a lovit de o terminologie tipic germană, pusă în circulație cu mult succes de Th. Frings și Maximilian Braun și o raportează divergent față de cea a lui Parry. El arată astfel că există o sumă de unități, numite de *Parry* formule, care în concepția lui reprezintă „the basic element" al stilului oral, în vreme ce învățații germani amintiți au deosebit și alte unități compoziționale mai largi, pe care le-au numit *temă, motiv, schemă narativă (Handlungsschema)* și *formula narativă (Handlungsformel)*. Consideră iarăși că terminologia germană e mai explicită și duce la o mai clară percepere a modului cum e compusă poezia orală.[79] Cum se vede, intervențiile acestea nu modifică sensul general al problemei, ci încearcă numai s-o nuanțeze și nu totdeauna în esența lucrurilor, ci în puncte periferice sau momente accidentale. De reținut însă e faptul că se poartă o aprigă discuție în privința fenomenului, chiar dacă numai pentru stabilirea unei terminologii mai adecvate. Realitatea este că lupta se dă pentru cuvinte și nu pentru idei, ceea ce în loc să arate că este vorba de o „criză de creștere" a teoriei, pare să arate, mai curînd, o prematură îmbătrînire a teoriei. Spunem că e vorba de o îmbătrînire prematură, deoarece teoria nu a dat încă tot ceea ce făgăduiește.

Ca elemente de bază ale acestei discuții — după opinia noastră, sterile — reținem trei categorii de formule: formula propriu-zisă, tema sau subiectul și modelul abstract după care se pot alcătui formule noi. Este așadar vorba de elementele cele mai mărunte ale sistemului, care alcătuiesc o rețea de funcționalități în cuprinsul întregului text; de elementele recurente mari, care pot merge pînă la motive migratorii ample și, în fine, de unele scheme modelatoare, după care se formează atît așa-numitele formule, cît și așa-numitele teme. Toate aceste trei categorii de elemente de formalizare, care apar în toate textele, arată ce rigidă este maniera orală de compunere, cît este de savant, complex și complicat sistemul; nimic nu este neglijat pentru ca expresia să devină cît mai clară și memorabilă.

4. Din cele arătate mai sus, s-ar putea crede că un poet popular, respectiv un cîntăreț, nu dispune de nici o libertate de inven-

ție; că el suportă constrîngerile unui sistem care-i anihilează toată spontaneitatea, că, în fond, el nu creează, ci numai reproduce. Se limitează astfel rolul cîntărețului în ceea ce privește capacitatea sa de creație. Dar chiar dacă nu acordăm termenului de *creație* un sens nou, în acord cu această poziție, ci considerăm că a crea înseamnă a realiza ceva nou, ce nu a fost mai înainte, deci păstrîndu-ne la înțelesul cel mai restrictiv cu putință pe care ni-l oferă dicționarele, trebuie să considerăm lucrarea unui cîntăreț drept un veritabil act de creație. Și argumente pentru aceasta ne oferă aceeași „teorie a oralității", ceea ce face ca discuția despre „producere și reproducere" să se închidă, rămînînd o chestiune de pură istorie a folcloristicii. Într-adevăr, la începutul secolului nostru învățatul german John Meier a lansat teoria numită „a reproducerii". În sensul acestei teorii, el era încredințat că poporul nu poate produce, ci el reproduce numai, și aceasta încă în forme degradate, ceea ce preia din lumea așa-zisă „cultă". Este cunoscută și formularea învățatului elvețian Hoffmann Krayer, după care, tot așa, poporul nu produce, ci numai reproduce. (*„Das Volk produziert nicht, es reproduziert."*) În marginile acestei formulări, cei doi aveau dreptate atunci cînd vorbeau despre adoptarea de către popor a unor motive și teme literare. Pornind de la constatarea că o piesă literară este scrisă altfel decît una creată oral, era normal ca o asemenea piesă să fie adaptată la sistemul poeziei orale, respectiv să fie retopită în codul nou al oralității. Trecerea din codul scris în codul oral nu se putea realiza fără suferințe ale textului însuși, fără distorsiunea unor elemente ale creației respective. Dar aceasta era o situație particulară, ce nu atinge întregul domeniu al creației folclorice. Există în patrimoniul creației populare și creații autentic populare, cele născute în mod oral și care trăiesc în chip oral. Teoria celor doi învățați germani nu acordă acestor creații nici un loc și nici un rol. După ei, tot ce există în domeniul folclorului își are originea în literatură; se postulează astfel „originea aristocratică" a folclorului. De aici nu e nici măcar un pas pînă la cealaltă teorie despre degradarea literaturii în gura poporului, și acest pas a fost făcut tot în cuprinsul folcloristicii germane de către Hans Naumann, care vorbește despre „un bun cultural degradat" (*gesunkenes Kulturgut*), provenit din păturile superioare ale societății. El constată că trecerea de la literatură la folclor poartă urmele vizibile și caracteristice ale degradării (unui *Zersingen*). Ne putem așadar da seama

de caracterul eronat al teoriei, ea avîndu-și de fapt, originea în totala neîncredere a autorului ei în capacitatea creatoare a poporului și în poziția sa de clasă față de valorile artistice create de popor. Astăzi, teoria lui Naumann, ca și cea a lui John Meier și Hoffmann-Krayer sînt de mult depășite și sînt condamnate de toată lumea. Ele arată marile dificultăți pe care a trebuit să le învingă folcloristica mondială în procesul ei de fixare a conceptului și a metodologiei specifice și sînt date ca exemplu de felul cum se alunecă în eroare de îndată ce cercetarea părăsește poporul și se situează pe poziția claselor dominante, într-o societate împărțită în clase. „Teoria oralității" dă lovitura de grație tuturor acestor idei învechite și acesta este unul din marile ei merite. Teoria nu și-a creat documente și argumente noi, ci a interpretat pe cele vechi într-un sens cu totul nou și care a scos cercetarea din punctul mort unde fusese adusă de teoreticienii „reproducerii". Astfel, se știe de multă vreme că un cîntăreț nu e niciodată egal cu el însuși, că nu reproduce un text de două ori la fel. Observația aceasta o făcuse la noi B. P. Hasdeu [80] încă acum o sută de ani, iar pe plan internațional de nenumărați alți cercetători. Lucrul nu era nou nici pentru Parry și Lord, dar ei au putut să explice — pe baza teoriei orale — acest fenomen atît de interesant. Oferim cîteva constatări ale unor mari învățați privind acest aspect al lucrurilor. Astfel, M. Murko arată că la sîrbo-croați „cîntărețul poate scurta sau lungi cîntecele după personalitatea sa artistică; există cîntăreți care sînt celebri pentru că știu să prezinte mai bine ca alții o fată tînără sau o femeie, un erou *(junak)*, calul său sau armele lui, în timp ce alții nu sînt preocupați de așa ceva. Cîntărețul poate modifica, după propriul său gust, cîntecele, după cum dispune sau nu de timp, după dispoziția în care se află, după dispoziția ascultătorilor în fața cărora se produce, după recompensa pe care o speră"[81]. Se știe iarăși că un „cîntăreț uzbek *(ɔaxuu)* cîntă, variază textul dastanului său în conformitate cu nevoile și gustul auditoriului său: el scurtează sau lungește comunicarea sa, adăugînd sau eliminînd episoade singulare; altfel își cîntă textul în fața bătrînilor decît a tinerilor și altfel în fața unui public compus din oameni nobili și învățați (эмира или дека) decît în fața țăranilor simpli (простых крестьян)". [82] Așadar, textul unui cîntec epic este fluid, poate fi scurtat sau lungit după poftă, prin aceasta el nepierzîndu-și sau neschimbîndu-și totuși trăsăturile sale individuale (subiectul și ținuta artistică). Este aici un proces

deosebit de interesant între ceea ce e variabil și ceea ce e constant într-un cîntec și despre raportul dialectic ce se stabilește între aceste două coordonate. Pe vremuri Steinthal afirma chiar că un cîntec, și prin extensiune o creație folclorică „nu e o operă închisă, împlinită, ci o forță; numele său este *nomen actionis*". Și mergea chiar mai departe, afirmînd că nu există poezii populare *(Volksgedichte)* ci o creație populară *(Volksdichten)*; nu există un poem popular *(Volksepos)* ci o epică populară[83]. Se pare că învățatul a fost mai curînd atras de jocul de cuvinte, decît de adevărul celor exprimate. La noi, Nicolae Iorga mergea și mai departe, ajungînd pînă în pragul erorii, atunci cînd afirma că „literatura populară nu constă în subiecte; literatura populară este o stare de spirit, e un mod de a face artistică o stare de spirit particulară."[84] Desigur, atît formularea lui Steinthal, cît și cea a lui N. Iorga sînt păreri izvorîte din necunoașterea adîncită a fenomenului și le-am transcris ca exemple despre ușurința cu care se poate cădea în eroare fără o temeinică pregătire de specialitate. Noi trebuie să reluăm firul discuției de la observațiile lui M. Murko și V. Jirmunski. Dacă este adevărat că, la fiecare cîntare, cîntecul este altceva — o creație absolut nouă —, atunci trebuie să considerăm că el nu a fost învățat pe dinafară, spre a fi reprodus apoi cuvînt cu cuvînt, *ne varietur*, ci că a fost învățat într-un alt mod, în alte elemente ale sale. Și A. Lord arată că ceea ce învață, de fapt, cîntărețul, nu este să repete cîntecul, ci să-l recompună[85]. Această recompunere a cîntecului se face cu ajutorul formulelor, într-un proces specific de improvizație. Improvizînd cîntecul cu formule gata făcute, sau create după modelul celor vechi, se păstrează și caracterul tradițional al cîntecului (deci constantele sale tradiționale), dar cîntecul își primește și modificările artistice, înnoirile ce țin de momentul singular cînd a fost creat. Se stabilește astfel o nouă situație dialectică, între tradiția ce tinde să se perpetueze în formele ei cele mai autentice și între spontaneitatea creatorului care, de fiecare dată, trebuie s-o pună de acord cu publicul său. Cîntărețul nu poate interveni în povestirea sa în chip absolut, fiindcă este reținut de elementul tradițional cu care operează; dar nici nu este atît de copleșit de elementul tradițional, încît să nu-și poată permite zborul și dezvoltarea propriei sale personalități artistice. Cîntecul este sinteza tuturor acestor antagonisme, iar calitatea sa artistică constă în îndemînarea cîntărețului de a face mereu alte sinteze ale opozițiilor cu care lucrează.

Problema raportului viu dintre tradiție și spontaneitate (sau novație) i-a preocupat pe mulți cercetători, dar unul doar dintre ei — după părerea noastră — a reușit să-i dea o formulare deosebit de pregnantă în justețea și adevărul ei. Este vorba de cercetătorul Maximilian Braun, care a definit improvizația folclorică drept o „gebundene Improvisation"[86], adică „improvizație controlată", pornind numai de la cei doi factori aflați în ecuație, cîntăreț și public. Publicul, exercitînd asupra cîntărețului acea „cenzură preventivă" despre care am mai vorbit, ține să urmărească, în textul cîntărețului, elementele cunoscute care îl leagă de tradiție; iar cîntărețul i le oferă, întrucît mijloacele cu care operează sînt „controlate" tradițional de norme artistice supraindividuale, de sub influența și forța cărora el nu poate scăpa. De fapt, cîntărețul nici nu încearcă să se elibereze de sub tirania aceasta a tradiției, căci situația sa de meseriaș îi interzice o asemenea inițiativă. Lui i se cere și i se plătește să cînte un anumit cîntec, iar el o face, în felul lui, dar în consonanță cu așteptarea celor ce l-au plătit. Aici se pune însă o altă problemă. Dacă un cîntăreț folosește elemente prefabricate (=formulele), în ce măsură mai poate fi vorba de spontaneitate, pe de o parte, și de creație, pe de altă parte? Nu cumva cîntărețul nu se bucură de nici o libertate de creație, rămîndu-i numai să pună cap la cap diversele formule, în mod cu totul mecanic și automat, fără vreo intervenție conștientă și expresie volitivă? Nu cumva facem un straniu abuz cu termenul „creație"? La începutul secolului, problema era văzută numai prin prisma automatismului. Iată cum o vedea Arnold Van Gennep: „poeziile guzlarilor sînt o justapunere de clișee, relativ puțin numeroase și pe care e destul să le cunoști. Dezvoltarea acestor clișee se face în mod automat, după reguli fixe. Numai ordinea lor dacă poate varia. Un bun guzlar este acela care se joacă cu clișeele sale cum facem noi cu cărțile de joc, care le ordonă în mod diferit după scopul pe care îl urmărește."[87] W. Radloff, în secolul trecut, găsea o analogie pentru acest gen de improvizație, în situația unui pianist pus în fața pianului său. „Așa cum acesta, din intonații, treceri și motive, sub imperiul dispoziției de moment întocmește un tablou unitar, alcătuind ceva nou din cele vechi cunoscute, tot așa e și cu cîntărețul de cîntece epice. El are la îndemînă, printr-o îndelungată practică a cîntării, numeroase părți de dicțiune — dacă mă pot exprima astfel — gata făcute. Aceste părți de dicțiune sînt prezentarea a diferite întîmplări

și situații ca: nașterea unui erou, creșterea unui erou, valoarea armelor, pregătirea pentru luptă, desfășurarea luptei, dialogul eroilor în timpul luptei, prezentarea diferitelor personaje și cailor, caracteristicile eroilor mai cunoscuți, aprecierea frumuseței miresei, descrierea locuinței, plîngerea funerară, prezentarea unei priveliști, sosirea nopții sau zilei și multe altele. Arta cîntărețului constă numai în a sistematiza aceste elemente de gata, așa cum o cere desfășurarea acțiunii și să le lege laolaltă prin versuri create ad-hoc."[88] Precum se vede, Radloff, ceva mai generos decît Van Gennep, acordă cîntărețului libertatea de a face măcar versuri de legătură ad-hoc între diferitele șabloane, recunoscîndu-i o oarecare originalitate, chiar dacă neesențială. Dar la vremea lui Radloff și chiar la cea a lui Van Gennep cîte nu se cunoșteau încă! Cercetările actuale au arătat însă că, deși au o anumită fixitate și rigiditate, formulele nu sînt totuși elemente neschimbătoare, osificate, moarte, ci că ele au un anumit grad de „flexibilitate", ce ține de doi factori: intenția precisă a cîntărețului, pe de o parte, și rezistența contextului de inserție, pe de altă parte. Să începem cu cea de a doua situație: într-adevăr, între formulă și între locul unde se face inserția trebuie să existe o condiționare semantică, altfel contaminarea nu se poate produce. S-a crezut, mai de mult, că procedeul contaminării ar fi mecanic, întîmplător, mnemotehnic. „Această operație de transfer al noțiunilor se datorește concepției greșite asupra « independenței absolute » atribuită așaziselor « motive călătoare », unități stilistice existente în folclor."[89] Autoarea articolului se ocupă însă numai de cîntăreț, întrucît consideră contaminarea drept un procedeu „legat indestructibil de procesul de creație, de starea emoțională a creatorului popular"[90]. Despre fenomenul de „atracție" sau „respingere" pe care îl operează însăși „grefa" nu pomenește nimic; or, cercetările moderne arată că aici intervine acel fenomen de „flexibilitate", care face aptă formula să se asimileze organic în text. Este ceea ce constata încă Vasile Bogrea care, analizînd balada *Domnul Chipor-crai* din colecția Păsculescu, găsea că „formulele, elementele sînt culese de pretutindeni, dar sinteza fragmentelor e combinată cu atîta măiestrie, încît cîntecul pare, la prima vedere, « dintr-o bucată»"[91]. Pe deasupra lucrării cîntărețului, formula aderă sau nu la context, într-un caz asistînd la o asimilare organică a ei ce face ca produsul să fie „dintr-o bucată", în celălalt caz extrem asistăm la acele „inconsistențe" homerice care l-au

făcut pe Horaţiu să creadă că şi *Homer somnolează cîteodată*. Desigur, Homer n-a cîntat niciodată prin somn, el a folosit întotdeauna, cu aceeaşi luciditate, tehnica orală a compunerii, însă în anumite cazuri, peste intenţiile şi peste dorinţele sale, nu s-a operat fuziunea dintre formulă şi context şi rezultatul a fost respectiva „inconsistenţă". Pentru a înţelege mai bine lucrurile, trebuie să ne servim de o analogie lingvistică. „K. Bühler a arătat că anumite «părţi de vorbire» au *goluri* în jurul lor. Astfel, verbul se cere complinit printr-un adverb, iar substantivul printr-un adjectiv."[92] Dar aceste *goluri* pot fi împlinite şi cu fraze întregi, nu numai cu cuvinte[93]. Aceasta arată cum se formează formulele, dar şi cum se leagă între ele formulele odată create, ce le apropie, cum se apropie, cît se apropie. Aşa încît şi contaminarea e un proces ce nu se petrece la întîmplare, anarhic, la discreţia — pur şi simplu — a cîntăreţului.

Acum să cercetăm cîteva opinii privind concepţia despre creaţie în cadrul dicţiunii orale. Există o categorie de cercetători ce se arată destul de sceptici în această privinţă. Aşa este, de pildă, J. B. Hainsworth care crede că un cîntăreţ nu are prea multă libertate pentru a şi crea; creativitatea lui se exprimă la un nivel scăzut *(humble level)* întrucît lucrează cu modelele şi tiparele unui material tradiţional[94]. Aceeaşi concepţie o împărtăşeşte şi G. S. Kirk cînd spune că „nu este de fapt creaţie a adăuga versuri sau chiar pasaje... pe care [cîntăreţul] le-a învăţat de la alţi cîntăreţi şi care sînt noi numai în conexiune cu alte cîntece pe care cîntăreţul le mînuieşte în mod inconştient"[95]. La fel credea şi cercetătorul român P. Cancel care arăta că nu toţi cîntăreţii populari sînt cu necesitate şi creatori. Cei mai mulţi sînt simpli „posesori de cîntece în circulaţiune"[96]. Lucrul e adevărat în sine, deoarece creaţia ţine de talentul fiecărui creator în parte. Cei mai talentaţi, prin adaosurile lor personale sînt cu adevărat creatori; simplii profesionişti, care nici nu au pretenţia la creaţie, sînt creatori în măsură mai mică; creaţia este un proces gradat ce se întinde peste un evantai foarte larg de situaţii etc. M. Murko mergea atît de departe, încît credea că abia unul din 50 de cîntăreţi este şi poet, deci creator[97]. Nu proporţia în sine este elocventă, ci situaţia ca atare. S-a arătat mai sus că nu toţi cîntăreţii şi-au ales profesia din vocaţie, ori pentru că şi-au descoperit talentul pentru aşa ceva, ci pentru a avea o meserie, mai bănoasă poate, sau mai uşoară decît altele, dar meserie ca toate meseriile. Într-o asemenea si-

tuație este destul de firesc ca numai o parte mică din numărul total al cîntăreților să fie și bine înzestrați cu talent. E uneori posibil ca un simplu amator să fie, din punctul de vedere al exprimării talentului său, net superior unui profesionist încercat. Corul scepticilor, absoluți ca Else, Kirk, Hainsworth și al celor relativi ca Murko, e totuși mai mic decît al celor ce susțin, dimpotrivă, capacitatea de creație a cîntărețului în timpul execuției piesei. Iată aici un pasaj caracteristic, datorat lui George M. Calhoun, vorbind despre Homer și despre repetițiile sale: „Faptul cel mai important este că poetul [Homer] a compus în versuri sau grupuri de versuri și de cuvinte. Ținînd seama de acestea nu-i putem reproșa lipsa de originalitate, atunci cînd repetă pasaje, după cum nu putem condamna pe un poet modern pentru faptul că folosește cuvintele din limba sa și nu inventează altele noi pentru a-și exprima gîndirea. Cititorul lui Homer, care a înțeles acest lucru, va găsi chiar o originalitate abundentă și în pasajele unde sînt cele mai multe formule. Pe de altă parte, toți cei care găsesc în aceste poeme munca unui mare artist vor ține seama că aportul artistului la crearea, adaptarea și șlefuirea formulelor epice trebuie să fi fost în raport cu talia sa, deși nu putem stabili dacă formula cutare este creația sa originală. Trebuie să ascultăm cu urechile celor din vechime și să lăsăm la o parte prejudecata contra repetițiilor, să vedem că versurile « formulare » ar trebui să fie și sînt printre cele mai perfecte și mai frumoase. Ele au supraviețuit [trecînd] pe la mulți cîntăreți, prin selecționarea de către cîntăreți."[98] La fel, și tot cu referire la Homer, se pronunță și Mabel L. Lang, care vede momentul creator și facultatea creatoare a artistului atunci „cînd adaptează un motiv moștenit la o situație diferită" *(„as it adapts a borrowed motif to a different situation")* și cînd apreciază opera rezultată dintr-o mixtură de elemente vechi, drept altceva decît un duplicat pe hîrtie carbon, o creație în stare să trezească excitație și entuziasm. *(„The result is not carbon-copy duplication but « the mixture as before » with enough of the familiar to give confort and reassurance and enough of the different to provide wonder and excitement.")*[99] James H. Jones observă că un cîntăreț „nu transmite cuvînt cu cuvînt cîntece pe care succesorul său le va reproduce aidoma, în funcție de memoria sa, ci un contur general al povestirii și un stoc de formule și de teme, care fac posibilă o improvizare"[100]. Joseph J. Duggan găsește că trăsătura distinctivă a compunerii orale constă în aceea

că expresiile repetate sînt utilizate într-o manieră funcțională în cursul compoziției. Ele sînt totdeauna adaptate la situația concretă a narațiunii[101], ceea ce reprezintă un act de creație. Rhys Carpenter constată și el că „recombinarea frazelor nu constituie un cento sau un lucru peticit. Din cauza perfecțiunii sale, fiecare pasaj poate supraviețui generații întregii de cîntăreți" [102]. Să ne reamintim însă că întîlneam termenul peiorativ de „cento" la Vasile Bogrea. Mark W. Edwards constată că în cel puțin trei pasaje din „Homer, există evidente violări ale principiului « economiei formulare », cînd o idee simplă aplicată aceleiași persoane este exprimată în trei moduri diferite. El le explică prin faptul că poetul a ținut, de fiecare dată, să aducă o notă specială de interpretare *(a special note of poignancy)* și a întrebuințat expresii neuzuale. Aceasta arată că autorul consideră că poetul oral are capacitatea de a interveni creator în textul său, pregătind efecte speciale ori de cîte ori crede că e necesar.[103] Alt cercetător a putut arăta că poetul oral utilizează o „pervasive method" a variației. El este în stare să capteze atenția ascultătorilor săi, să creeze emoții; el conferă grandoarea scenelor solemne de ceremonie. Cu alte cuvinte, libertatea creatoare a cîntărețului nu este îngrădită de severitatea și rigiditatea sistemului oral de compunere.[104] James A. Notopoulos, pornind de la ideea de a determina în ce constă originalitatea lui Homer, găsește că „diferiții cîntăreți, chiar dacă folosesc aceleași formule, aceleași teme, rezultatul [muncii lor] nu este în mod tipografic același; chiar același cîntăreț nu poate să cînte același cîntec de două ori la fel" [105]. Și tot el arată că „deși poetul oral folosește formulele cu *ipsisima verba*, stilul versiunii sale este *mutuum et variabile*, avînd un grad divers de excelență sau de non-excelență în folosirea temelor și limbajului tradițional."[106] În afară de acestea, cîntărețul are și posibilitatea de a alege între mai multe alternative, cum constată H. Düntzer.[107] Din această cauză, nu trebuie să ne surprindă în nici un fel definiția pe care A. Lord a dat-o recent cîntecului epic. Astfel, el zice: „Cîntecul e un conglomerat de elemente mai mult sau mai puțin libere împreunate pentru un timp, capabil să se desfacă din elementele sale într-un nou conglomerat, destul de asemănător, dar nu cu exact aceeași configurație" *(„A song is a conglomerate of elements more or less loosely joined together for a time, always capable of losing some of its elements to another conglomerate with a somewhat similar, though not exactly the same,*

configuration."[108]) Conceperea unui cîntec în modul acesta atît de contrar tuturor obișnuințelor noastre este una din cele mai moderne interpretări, în lumina oralității. Am arătat mai sus că N. Iorga desființa existența cîntecului, transformîndu-l într-o „stare de spirit"; nici definiția lui Lord nu este însă prea departe de dizolvarea completă a conceptului de cîntec popular. Nouă ni se pare că este exagerată aici fluiditatea inerentă a cîntecului care, pe lîngă mișcare și instabilitate, mai are însă și unele constante care îl fac, în fond, identic cu sine însuși, atît în timp, cît și în spațiu. Și pentru a reveni la ideea de unde am plecat, iată și constatarea unui cercetător după care contextul de inserție „impune cîntărețului o sumă de restricții ce acționează cu un frîu asupra activității sale creatoare, cînd se străduiește să fie inteligibil și efectiv. Din cauza restricțiilor impuse de către context, gradul de creativitate este, în anumite «genuri» folclorice, minim"[109]. Cercetătorul aduce în discuție un element nou și o concepție nouă, după care gradul de creativitate variază în funcție de genul folcloric. Faptul este, în parte, adevărat: altfel se comportă un creator în cazul unui mit sau cîntec ritual, unde acționează constrîngeri psihologice de toate felurile, și altfel un cîntăreț epic, la care textul este lipsit de semnificații religioase, superstițioase, oricum ceremoniale. Dar creativitatea cîntărețului cunoaște și alte îngrădiri de alt ordin. Am arătat altă dată, de pildă, că altfel se petrec lucrurile cînd e vorba de cîntarea individuală și de cîntarea în grup: în cea de a doua situație, din cauza necesității ca tot grupul să cînte uniform, învățarea textului și melodiei, ca și execuția propriu-zisă, sînt supuse unor restricții caracteristice. Așa este, de exemplu, cu colindele care sînt, din această cauză, mai deplin fixate în expresie, suferă mai puține prilejuri de întinerire a textului, atît din cauza puținelor ocazii de cîntare, cît mai ales, din cauza execuției lor în grup[110].

În încheierea acestei discuții, nu este inutil să aducem aici cîteva interesante interpretări din cartea, deosebit de sugestivă, a cercetătorului Michael N. Nagler în legătură cu raportul dintre tradiție și spontaneitate în poezia homerică. El se declară de acord cu o concepție care a fost curentă în prima epocă a studiilor în domeniul „dicțiunii formulare", după care „orice modificare a formulei sau temei este un act conștient"[111]. În continuare, acceptă ideea lui Hainsworth, care arată că formula este „un sistem constituit în întregime din variabile"[112]. În concordanță cu

aceasta, el cere să ne dezvățăm să credem că un cîntăreț învață pe dinafară și reproduce o formulă fixă[113]. Acceptă, de asemenea, vederile lui Vl. Propp și Cl. Lévy-Strauss, după care procesul de creație este o realizare nouă, mai curînd pe baza unei idei structurale referitoare la versurile similare sau mereu variabile, decît ca repetare a unor produse finite[114]. Cîntărețul nu trebuie să învețe un anume lucru concret, ci să dobîndească o deprindere intuitivă sau o metodă[115]. Concluzia lui se rezumă la următoarea constatare: „Totul e tradițional la nivelul generativ, totul este original la nivelul execuției"[116]. Din păcate, lucrarea lui Hainsworth pe această temă[117], nu ne-a fost accesibilă. Și încheiem cu observația unor cercetători în domeniul teoriei literaturii, care recunosc că „nici un autor nu s-a simțit inferior sau lipsit de originalitate pentru că a folosit, adaptat și modificat teme și imagini moștenite prin tradiție și consacrate de vechime" și adaugă răspicat că „a lucra în limitele unei tradiții date și a-i adopta procedeele este perfect compatibil cu forța emoțională și cu valoarea artistică"[118].

5. Ca o consecință a tuturor celor de mai sus, apare ideea despre „creația prin variante", o formă specifică de viață a creației orale. În literatură, variantele sînt treptele pe care urcă un text spre a ajunge la versiunea finală; ele reprezintă etape semnificative în elaborarea unui subiect. În folclor, variantele au cu totul alt sens; ele nu mai reprezintă asemenea etape, ci sînt înfățișările concrete, singurele înfățișări, dealtfel, ale unui subiect. Spuneam altă dată și ne menținem afirmația că varianta este o secțiune de moment prin viața proteică și multiseculară a unui subiect. Subiectul este o situație potențială, cu care ne întîlnim numai prin intermediul variantelor, de fapt, printr-un act de abstractizare pe baza variantelor. Fiecare variantă este însă independentă față de toate celelalte. Am văzut doar că fiecare interpretare reprezintă un text cu totul nou. O lucrare consacrată special problemei variantelor a fost întocmită de învățatul maghiar Gyula Ortutay. El arată acolo că „varianta este întotdeauna schimbarea unui lucru (tip, motiv, melodie etc.)... modelul și reproducerea sînt, în mod necesar, mai mult sau mai puțin diferite"[119]. Variantele reprezintă forma ad-hoc în care apare tipul, întregul complex, sau motivul cu componentele sale. Tipul sau motivul pot fi considerate drept niște abstracțiuni derivate din lunga serie a tuturor variantelor, iar acestea pot fi socotite ca forme actuale și reale ale acelora.[120] Pentru a face mai ușor de înțeles

acest proces atît de specific folclorului, recurgem din nou la cartea fundamentală a lui A. Lord. Acesta pornește la studierea acestei chestiuni, afirmînd că „dintr-un punct de vedere, fiecare interpretare a unui text este un original. Dintr-alt punct de vedere, e imposibil să refaci munca a generații de cîntăreți pînă în momentul cînd unul din ei a cîntat pentru prima oară un anume cîntec"[121]. În felul acesta, după el, se poate vorbi de „un cîntec specific" și despre „un cîntec generic". Cîntecul specific e varianta, cel generic constă în suma „ideală" a tuturor variantelor. „În tradiția orală, ideea despre un original este nelogică" *(„In oral tradition the idea of an original is illogical")*[122], deoarece nu există o formă ideală a cîntecelor. Autor este fiecare cîntăreț; execuția este unică, e creație și nu reproducere. Cîntecul nu poate avea autor, ci autori. În acest punct, învățatul american îmbrățișează concepția lui R. Menéndez Pidal. Acesta din urmă arată că „un cîntec epic se reface de fiecare dată ce se cîntă" *(„el romance se rehace cada vez que se canta"*[123]), iar cîntărețul se consideră întotdeauna drept coautor al cîntecului executat *(„el que repite se considera coautor del canto repetido"*... ceea ce este... *„punto-esencial y definidor de la llamada canción popular")* (un punct esențial și definitoriu al așa-numitului cîntec popular)[124]. Și învățatul spaniol explică pe această cale „anonimatul" creației orale. „În fond, cîntecul epic este anonim, nu pentru că a fost uitat numele autorului, cum zicea reacțiunea antiromantică, ci pentru că este opera a mai mulți autori care profesează anonimatul, nu simultani (trebuie s-o spunem), ci succesivi. Este anonim, deoarece autorul nu poate fi numit; unicul său nume ar fi legiune, sau sinonimul său, nici unul"[125]. În final, aprecierea unui cercetător român, *P. Cancel*: „Calitatea bucății nu atîrnă de numărul indivizilor pe la care ea trece, nu e legată de durata circulațiunii, nici de extensiunea acestei circulațiuni; ea atîrnă de calitatea individului care i-a dat viața și a azvîrlit-o în lume, precum și de calitatea vreunui poet întîmplător, în puterea căruia ea va fi intrat mai tîrziu"[126]. Alt cercetător român contemporan afirmă că „literatura populară trăiește prin variante. Oralitatea favorizează crearea lor și nu permite creațiilor folclorice să se fixeze în forme definitive. În viața folclorică, fiecare receptare este o recreare a formei tradiționale, doar un moment într-o serie de variante precedente și punct de plecare pentru variantele ce îi vor urma, determinate de spiritul și intențiile celor ce le receptează[127].

G. Călinescu observa că „e un chip îngust... pentru critic cel puțin, de a căuta și a recepta numai exemplarul cel mai frumos, după regulile artei. A strînge laolaltă toate variantele, considerîndu-le ca produsul în veșnică oscilație al unui unic autor, poporul, a urmări balada în transfigurările și pîlpîirile ei continui... este o metodă care dezvăluie colosala fantazie a masei anonime, sporită ori întreruptă de geniul ori platitudinea lăutarului. Nu perfecțiunea unei variante constituie valoarea specimenului, ci totalul de imaginație pe care-l realizează în cariera ei balada"[128].

În secolul trecut, unii cercetători au încercat întocmirea unor texte artificiale din numeroasele variante publicate pînă atunci, ceea ce reprezintă desigur o eroare fundamentală. La noi, o asemenea întreprindere a încercat-o Atanasie Marian Marienescu, care publica texte reconstituite de el după mai multe variante[129], folosind un sistem propriu foarte ingenios, dar contrar spiritului științiiic. Asemenea tentative s-au făcut în epocă și în alte părți, bunăoară în Franța, unde e cunoscut acel „romancéro" al lui G. Doncieux.[130] Lucruri de acest gen au fost posibile într-o vreme cînd nu se cunoștea rostul și valoarea variantelor în folclor; abia acum, cînd s-a reluat întreaga problemă prin prisma teoriei oralității se poate spune că am ajuns la înțelegerea deplină a fenomenului, precum și a consecințelor ce decurg din aceasta pentru teoria și practica folcloristicii. Dacă acceptăm teza lui G. Ortutay, după care subiectul ar fi o abstracțiune, sau teza noastră referitoare la subiect ca „situație potențială", aflăm aici o nouă tensiune dialectică între subiect și între variantă, ca singura sa expresie concretă. Subiectul nu poate fi reconstruit, el poate fi numai intuit, așa cum arăta și G. Călinescu, din totalul de imaginație ce s-a cheltuit pentru realizarea lui. Cataloagele de subiecte sau de motive sînt simple registre de materiale inexistente în realitate; nu li se poate tăgădui totuși utilitatea în actuala etapă de dezvoltare științifică a folcloristicii.

Nu este deci o afirmație gratuită aceea după care oralitatea ar fi „însușirea cea mai pregnantă a folclorului... condiția prealabilă a tuturor celorlalte proprietăți ale fenomenului"[131]. Recunoașterea primatului și primordialității oralității față de toate celelalte însușiri ale folclorului este un cîștig științific datorat epocii actuale și teoriei de care ne ocupăm. Am arătat mai sus, că teoria tinde să explice geneza, circulația și ținuta artistică a creațiilor folclorice, oferindu-ne posibilitatea unei cunoașteri mai

adecvate a fenomenului folcloric. Putem arăta acum și modul, de pildă, cum trebuie înțeles „caracterul colectiv" al creației orale. Înainte vreme, ideea de colectiv era legată numai de procesul de circulație a operei folclorice, era deci despărțită de procesul de creație. S-a mai crezut, înainte vreme, că poezia tradițională e un fenomen colectiv, așa cum colectiv este și limbajul[132]. Deși cea de a doua opinie este mai aproape de adevăr, ea nu explică totuși totul. Acuma, în urma rezultatelor obținute cu metodica oferită de teoria oralității, putem afirma cu deplină siguranță că însușirea colectivă este „consubstanțială cu însuși actul de creație". Iată cum trebuie înțeles acest proces. Cîntărețul utilizează, în creația sa, un stoc tradițional de mijloace de expresie (atît ca material lexical, cît și ca model structural), stoc ce a fost creat înaintea sa de nenumărați alți cîntăreți. Acest stoc, în cea mai mare parte a sa aparține colectivității, numai o mică parte a sa — și aceasta în cazul că acel cîntăreț a fost înzestrat cu un talent deosebit — îi aparține. O parte însemnată a creației sale (respectiv codul cu ajutorul căruia se face comunicarea) este colectivă încă de la start. „Caracterul colectiv" al folclorului nu este un fenomen posterior actului de creație, nu ține exclusiv de fenomenul circulației, ci este implicat în însuși actul creației. În același fel, înțelegem mai bine și „caracterul popular" al folclorului. Modelele utilizate de cîntăreț, sau de povestitor în cazul prozei populare, fiind colective, au și un pregnant „caracter popular". Nici această însușire a folclorului nu aparține numai circulației. Se spunea, mai demult, că numai întrucît oglindește idealurile și aspirațiile poporului, o creație folclorică are șansa de a dăinui, devenind „populară", adică de a fi receptată și asimilată de masele largi. Acest lucru e adevărat, dar insuficient pentru a explica totul. Un cîntec devine „popular" dacă oferă publicului cît mai multe elemente de recunoaștere tradițională, un cît mai bogat și mai variat material de formule, în care publicul identifică propriile sale consonanțe spirituale; deci atunci cînd publicul reușește să „decodeze" cît mai simplu și cît mai ușor mesajul pe care îl primește: important este ca publicul să înțeleagă „codul" cu care i se adresează cîntărețul, iar acesta să utilizeze acest „cod" în maniera cea mai adecvată. În limbaj tehnic putem spune că atît cîntărețul, cît și publicul său trebuie să lucreze pe aceeași *lungime de undă*, existînd atît la unul cît și la celălalt aceeași sensibilitate și aceeași dorință de înțelegere. Aceasta ne aduce în memorie o

formulare întortocheată a lui N. Iorga, în care istoricul făcea parte dreaptă „popularității creatorului folcloric. Iată cum se exprima el: „poezia populară este populară prin toată popularitatea celui care o produce, prin toată acceptarea celor care o transmit"[133]. Credem că nu este un abuz din partea noastră atunci cînd interpretăm termenul de „popularitate", referitor la creatorul folcloric, drept însușirea de a deține un stoc cît mai mare de elemente tradiționale devenite populare, prin lucrarea necontenită a poporului; cîntărețul nu este „popular" numai prin faptul că se identifică total cu idealurile și aspirațiile publicului, ci și pentru că se adresează acestuia cu mijloace de expresie pe care poporul le recunoaște ca fiind ale sale.

6. În încheiere, ne oprim încă de două ori, în două scurte paragrafe, pentru a caracteriza arta unui cîntăreț și pentru a arăta unde se situează cercetarea folclorică românească față de noua teorie.

Cîntecul epic tradițional, ca „gen declamator", cum îl numește Al. I. Amzulescu[134], se aseamănă cu o piesă dramatică, iar cîntărețul epic e, în felul lui, un actor. Dealtfel, situația este similară pentru toate creațiile de ascultare, atît literare, cît și folclorice. Oferim, în continuare, un citat caracteristic pentru guzlarul sîrbo-croat, de Maximilian Braun, după unele note ale lui M. Murko. Iată, așadar, cum se comportă un cîntăreț epic în fața publicului său: „Cîntărețul își mișcă sprîncenele, face semne din cap, își pune mîna în cap, se mișcă încoace și încolo, de exemplu atunci cînd povestește ce pretind popoarele creștine de la sultan; mișcă din umeri și din tot corpul, se lovește peste genunchi, își desface brațele, lovește cu piciorul, bate în masă, își strînge pumnii, își strîmbă gura, așa că uneori își mușcă și buzele, uneori dă chiar peste fonograf. Nu e de mirare că la o asemenea încordare fizică și psihică, el e plin de sudoare"[135]. La noi, cu toate că avem cîteva descrieri referitoare la arta cîntărețului, nu s-au înregistrat totuși asemenea elemente dramatice. Știm însă din lucrările aceluiași cercetător, Al. I. Amzulescu, că „zicătorul se bizuie pe o foarte expresivă mimică și gestică, adecvate evoluției subiectului narativ al cîntecelor sale"[136]. Ovidiu Bîrlea, vorbind despre arta orală a povestitorilor, arată că aceștia „își întregesc mijloacele lingvistice cu gesturi și o mimică adecvată care îmbogățesc posibilitățile de exprimare și dau narațiunii un colorit mai viu, mai dramatic și mai captivant pentru auditori. Pornirea de a folosi mimica și

gesturile e atît de înnăscută, încît povestitorii populari nu se pot dispensa de ele, iar atunci cînd anumite împrejurări le stînjenesc folosirea acestora, narațiunea pierde din vivacitate, expunerea devine mai searbădă și mai palidă... În genere, nu toți povestitorii au aceeași bogăție de mijloace mimico-dramatice, dar toți, mai ales cînd se avîntă pe firul epic, simt nevoia să le întrebuințeze. Unii au gestică covîrșitoare, greu de urmărit... Limbajul, mimica și gesturile sînt întregite iarăși de intonațiile vocii, de modulările intensității și de schimbările timbrului care, deocamdată, n-au putut fi consemnate în scris, decît prin dublarea vocalelor sau consoanelor și care — mai cu seamă la unii povestitori — văduvesc în chip considerabil narațiunea gustată numai din lectură"[137]. Pentru a remedia întrucîtva această lipsă, în antologia sa, cercetătorul a utilizat și o sumă de indicații privind gesturile și mimica diferiților povestitori. Faptul arată că fenomenul acesta de dramatizare a mesajului este comun pentru toate „genurile folclorice de ascultare". Ovidiu Bîrlea a reușit chiar să distingă și mai multe categorii de gesturi, ceea ce dovedește că și aceste mijloace de expresie cunosc o modelare tradițională, ca orice alt limbaj, dealtfel.

De-a lungul analizei noastre, ne-am întîlnit în destul de numeroase rînduri și cu cercetători români, care au făcut importante și interesante observații, cu privire la fenomenul pe care îl studiem. Din păcate, din cauza lipsei de continuitate în efortul de cercetare, aceste observații nu s-au închegat, pînă la urmă, într-un sistem. Materialele românești nu au fost utilizate nici de alți cercetători străini, cu merite mai mari în elaborarea noii teorii. În felul acesta, cu toată modernitatea unor contribuții românești, nu putem fi mulțumiți cu ceea ce s-a făcut în folcloristica noastră din trecut, în direcția ce ne preocupă. Am reținut totuși acele contribuții care arată că și cercetătorii noștri s-au sincronizat cu momentele mai importante din evoluția conceptului de „creație orală", făcînd efortul de a se înscrie în punctele cheie ale actualității științifice mereu în progres. Lucrul trebuie semnalat cu atît mai mult, cu cît la noi creația orală e încă vie și poate fi studiată în producerea ei concretă, efectuîndu-se și experimentele științifice pe care le permite fenomenul.

În capitolul de față, unde am expus, desigur destul de sumar, liniile principale ale actualei teorii a oralității, am semnalat, ori de cîte ori ni s-a ivit prilejul, atît părțile pozitive cît și pe cele

negative ale ei, așa că o discuție specială consacrată criticii sale ar putea părea inutilă. Sîntem totuși obligați să deschidm aici o asemenea discuție, întrucît teoria — așa cum a fost elaborată pînă acum — nu se acordă întru totul cu materialul folcloric românesc și nici cu experiența românească în privința cercetării folclorice, fiind, în anumite puncte, mai largă sau mai îngustă, pretinzînd astfel o sumă de ajustări de circumstanță. Ca un asemenea lucru să se petreacă într-o parte neesențială a problemei nu ar avea nimic simptomatic; dar cînd ajustările de acest fel se referă la un număr mare de aspecte interne, cu valoare fundamentală, atunci lucrurile merită măcar o discuție.

Situația la care ne referim derivă din împrejurarea că teoria pretinde a fi o „cheie universală", explicînd creația epică orală de pretutindeni și din toate timpurile, dar nu și-a confruntat aserțiunile decît cu terenul sîrbo-croat pe care autorii ei, Parry și Lord, l-au cunoscut și îl cunosc bine. Or, cîtă vreme nu se vor studia diferențiat raporturile dintre nucleul central al teoriei și cît mai multe creații orale, la diferite popoare cu tradiții proprii și specifice, teoria rămîne de domeniul abstracțiunilor; folclorul diverselor popoare reacționează diferit nu numai în situații diferite ci și în situații identice și de aceea trebuie să distingem foarte tranșant acea parte a noii teorii care are aplicabilitate generală de ceea ce variază de la caz la caz, fără a modifica esența teoriei sau, dimpotrivă, nuanțînd-o la nesfîrșit și făcînd-o mai aptă să cuprindă și să explice întreaga fenomenologie a oralității. Trebuie, așadar, să coborîm din domeniul ideilor generale, care pot acționa ca stimulii pozitivi ai oricărei ipoteze, la realitatea concretă, pentru a vedea cum se soluționează concret prin neutralizare opoziția dintre general și particular, în sensul validării teoriei și pretențiilor pe care le ridică.

După părerea noastră, există cel puțin patru puncte în care discuția aceasta e chemată să aducă mai multă lumină. În felul acesta, teoria poate cîștiga din contactul cu realitatea folclorică vie și din experiența cercetării românești de astăzi și poate spera astfel să iasă din punctul mort unde pare să se fi împotmolit în vremea din urmă. Arătam, în capitolul anterior, și am spus-o și cu altă ocazie, că situația actuală a teoriei prezintă mai curînd simptomele unei sclerozări premature (vizibilă mai ales în faptul că s-a părăsit lupta de idei în favoarea luptei pentru cuvinte), decît simptomele unei firești crize de creștere. Comparam atunci

fenomenul cu un rîu care pornește vijelios din munte pentru a se împotmoli pe drum în nisipuri, unde dispare apoi. Și mai arătam că istoria literară a beneficiat mai mult de pe urma teoriei oralității, decît însăși folcloristica, fiind studiate aprofundat și cu un folos netăgăduit numeroase mari poeme epice, clasice sau medievale, europene sau extraeuropene. Este adevărat că există și o încercare de a aplica teoria oralității la folclorul românesc, și anume cea a lui Lorenzo Renzi, dar este — din cîte știm — singura tentativă de acest gen și, cu toate meritele lucrării sale, ea trebuie adîncită și extinsă pînă la epuizarea exemplară a subiectului. Dealtfel, poziția cercetătorului italian este unilaterală: el se mulțumește s-o aplice la folclorul românesc, fără a face și demersul invers, respectiv de a controla datele teoriei în funcție de ceea ce arată terenul românesc. Pentru Renzi, datele interne ale teoriei sînt deasupra oricărei discuții și chiar aportul său personal interpretativ pare a fi, în mod deliberat, ascuns.

Dar să trecem acum la cele patru puncte ale discuției anunțate.

1. Reproșăm teoriei, așa cum a fost elaborată pînă acum, caracterul ei pur tehnic, am putea zice chiar „tehnicist", în sensul că se limitează la cercetarea exclusivă a aspectelor mecaniciste ale lucrurilor. În mod special, se ocupă cu problema detectării „formulei" sau tipurilor de formulă și cu problema descrierii sale, fără a se preocupa de aspectele funcționale, deci estetice, ale chestiunii. Desigur, un asemenea demers este cît se poate de necesar, dar nu se poate limita doar la atîta. Însuși Parry, în definiția pe care o dădea formulei, vorbea despre utilizarea ei pentru a exprima „o idee esențială". în anume condiții metrico-ritmice. Pînă acum, cercetările au mers în direcția studierii acestor condiții metrico-ritmice, problema acelei „idei esențiale" fiind aproape peste tot neglijată. Or, tocmai în acest punct apar problemele de funcție, deci de estetică. E drept că s-a vorbit și se vorbește despre libertatea de creație de care ar dispune chipurile cîntărețul epic, dar aceasta se face nu prin analiza la obiect, ci printr-un artificiu și anume prin re-semantizarea termenului de „creație". Se vorbește despre caracterul „generativ" al formulei, respectiv despre capacitatea sa de a se reînnoi permanent, dar fenomenul e explicat ca fiind o consecință pur mecanică, întrucît actul cîntării epice a considerat inconștient și lipsit de intenționalitate creatoare. Constrîngerea tradițională apare, așadar, atît de violentă, încît

puțina libertate pe care o are cîntărețul se transformă într-o adevărată servitute. Nu omul stăpînește formula, ci formula îl stăpînește pe om; nu cîntărețul este cel care-și alege formulele de expresie, ci acestea i se impun cu o forță mecanică, ce exclude orice intervenție voluntară și conștientă a lui. Un act de creație rezultă din această situație, dar el nu se datorează omului, ci pur și simplu unor noi îmbinări de formule. Totul este absolut mecanic, nimic viu și conștient nu se petrece la nivelul atracției de formule în procesul de alcătuire a unui subiect epic. S-a văzut din paragraful anterior, acolo unde am discutat despre așa-numita „flexibilitate" a formulei, că mulți cercetători se arată nemulțumiți de această situație și caută cu disperare să se elibereze de sub imperiul acestui tehnicism. Toată această parte a teoriei, oricîte nuanțări i s-ar propune, rămîne partea slabă a ei. În această direcție, credem că aportul cel mai substanțial l-a adus tot Lorenzo Renzi, care a înțeles să introducă în discuție conceptul de „schemă" sau de „model", fapt care anihilează efectele negative ale simplei reproduceri, definind totuși actul de creație drept un act de imitație. În acest caz, pentru că materialul lexical cu care se operează este de fiecare dată nou, scade și efectul negativ al imitației. Actul de creație are o parte supusă discuției, dar cea mai mare parte a sa constă în inovația voluntară, chiar dacă numai la nivelul instrumentului lexical. Cîntărețul este așadar, mai liber să-și desfășoare calitățile talentului său decît se părea la prima vedere și valoarea creației sale se reazămă efectiv pe dimensiunile talentului său. O problemă de același fel este și opinia după care „tema" ar fi o simplă chestiune de cantitate. Oricît de mult ar afirma A. Lord că în acest caz este vorba de o succesiune de *idei* și nu de cuvinte; din moment ce ordinea lor este prestabilită, iar succesiunea se face în baza unei cvasi-fatalități, reintrăm în aceeași albie a mecanicismului, pe care tocmai ne străduim s-o combatem. Dacă însă îndepărtăm aceste elemente de pur mecanicism, recunoscînd cîntărețului dreptul și posibilitatea unei creații în adevărata accepție a cuvîntului, dacă înțelegem prin constrîngere tradițională sau „improvizație controlată" implicita mobilitate a recurențelor, atunci sîntem mai aproape de adevăr și de înțelegerea lui. Nu este vorba, în mod simplist, de o joacă à la Van Gennep cu șabloane sau locuri comune, ci de exprimarea unor idei fundamentale pe care se sprijină întreaga spiritualitate populară, de cîte ori nevoia o cere. Pentru că problema se pune invers:

dacă ideea recurentă nu ar fi fundamentală, nu s-ar repeta; ea nu devine fundamentală pentru că se repetă, ci se repetă pentru că este fundamentală. Aci se pune pentru toată lumea, în mod acut, problema esențială a definiției înseși a creației folclorice. Este munca unui cîntăreț o creație sau numai o reproducere? De răspunsul pe care îl dăm acestei întrebări depinde însăși creația folclorică, drept artă sui-generis. Dacă îl considerăm pe cîntăreț drept creator și nu numai un simplu fonograf, atunci sîntem obligați să-i acordăm și înțelesul de mînuitor conștient al materiei sale. Dealtfel și pianistul care interpretează o piesă de Beethoven este și el un creator, cu toate că este obligat să realizeze intențiile compozitorului în sensul cel mai strict; dar el face aceasta nu fără a imprima interpretării anumite trăsături ale personalității sale proprii. Cu atît mai mult trebuie să fie considerat creator un cîntăreț epic, a cărui muncă e sancționată de o tradiție, ce trebuie totdeauna pusă de acord cu sensibilitatea concretă și este, prin definiție, elastică și plastică. Putem merge chiar mai departe, afirmînd că și actul de opțiune pentru o formulă sau alta este și el un act de creație, dacă are în vedere exprimarea unei idei esențiale. Nu violentăm în acest mod conceptul de creație, ci îi luminăm numai fațetele. Despre un determinism aproape tot atît de mecanicist vorbește și V. I. Propp, în cunoscuta sa *Morfologia basmului*, unde arată în ce domenii povestitorul „este încătușat, nu este liber, nu crează" și în ce domenii sau în ce situații „este liber și crează"[138]. Situația cîntărețului este, în linii mari, identică cu cea a povestitorului: există momente cînd el își exercită din plin capacitățile de creație și altele cînd și le exercită numai parțial, fără ca prin aceasta actul de creație în general să prezinte vreo scădere. Este ceea ce realizează un cîntăreț atunci cînd navighează pe marea unui cîntec, ținînd seama de constantele și variabilitățile acestuia. În toate cazurile însă, el este liber să aleagă, să improvizeze, să creeze.

2. În al doilea rînd, reproșăm actualei teorii a oralității faptul că nu are în vedere decît un sector redus al realității sociale și nu întreaga realitate. Este o procedare neștiințifică, întrucît scoate respectivul sector din sistemul corelațiilor sale firești și-l cercetează izolat la propria sa esență, sărăcindu-l de conținut și de eficiență. Teoria oralității a lui Parry și Lord a rămas astfel într-un stadiu foarte apropiat de punctul ei de plecare, limitîndu-și aplicabilitatea exclusiv la cîntecul epic tradițional. Or, oralitatea

este un fenomen general, care se întinde asupra întregii creații folclorice și nu numai asupra unui singur gen și anume cel epic și, în cadrul acestuia, numai asupra cîntecului epic. Într-adevăr, cercetările au arătat că aceleași fenomene pe care Parry și Lord le-au identificat în cazul cîntecului epic, se întîlnesc și la narațiunile în proză, deci utilizarea teoriei se cuvine extinsă și asupra acestui domeniu, chiar dacă aceasta s-ar face prin evidențierea eventualelor diferențe specifice. În afară de aceasta, prin studierea exclusivă a cîntecului epic, i se face cîntărețului o mare nedreptate, cercetîndu-se numai o parte a personalității sale, care e mult mai complexă și mult mai interesantă. Într-adevăr, cu toate că, la fel ca pretutindeni în viață, unii lăutari sînt specializați într-un anume repertoriu, mai toți includ în repertoriul lor și cîntece de altă natură decît cele epice. Ei țin contact viu cu întreg repertoriul lor și este firesc ca performanțele lor să se petreacă în același mod. Deci nu se poate despărți cîntecul epic de cel liric, sau de alte categorii de cîntece, fără pagubă pentru înțelegerea deplină a fenomenului. În alt capitol al lucrării de față, unde facem analiza locurilor comune ale cîntecului nostru epic, notăm toate legăturile pe care acestea le întreține la nivelul expresiei cu cîntecul liric, ori cu cel ceremonial, cu basmul și chiar cu proverbul, în intenția de a remedia limitarea arbitrară impusă faptelor de actuala teorie a oralității. Aceeași formulă, cu exact aceeași funcție se întîlnește circulînd tot atît de frecvent și în domeniul cîntecului epic ca și în cel al cîntecului liric, neputîndu-se adeseori determina proveniența sa într-un domeniu sau altul. Clar ni se pare însă că stereotipiile din basme, care păstrează urmele sistemului metrico-ritmic al versului nostru popular, provin din domeniul cîntecului epic. Lucrul este vizibil peste tot la cea mai sumară investigație, dar devine cu atît mai elocvent în cazul „inconsistențelor" cunoscutei și larg folositei formule cu „frunză verde". Deși problema a dat destulă bătaie de cap folcloriștilor noștri din trecut, pînă acum nu au fost explicate expresiile hibride și fără sens, cerute de rimă sau, pur și simplu, de dicțiunea orală a textelor, de tipul:

Foaie verde aferim
„ „ solz de pește
„ „ gheață rece
„ „ de silitră
„ „ trei soroace.

Toate aceste cazuri sînt similare cu „inconsistențele" homerice, au aceeași origine și îndeplinesc aceeași funcție, derivată din oralitate, indiferent în ce categorie de creații se află. Dar pentru ca aceste fenomene să fie cît mai adecvat înțelese, e necesar ca ele să fie cercetate în mod integralist și nu rupte de contextul întregului sistem. Și cum ar putea fi altfel explicate lucrurile, cînd e știut că lăutarul cîntă și cîntece de dragoste și cîntece epice, și cîntece ceremoniale de nuntă și cîntece ceremoniale de iarnă. Aceleași formule — considerate drept cîștiguri expresive fundamentale — circulă deci liber de la o categorie artistică la alta, îndeplinind acea funcție unificatoare în cadrul folclorului unui popor, care îl deosebește de tot ce se află la alte popoare. Aici operează dealtfel și principiul cunoscut al acelei „economii" a folclorului, în sensul că o expresie odată aflată e utilizată pe scara cea mai largă, socotindu-se că întrupează în modul cel mai adecvat „ideea esențială".

Iată cum și, în această privință, teoria oralității trebuie să-și extindă cercetarea, în așa fel încît fenomenul epicii tradiționale să nu fie izolat de sistemul general din care face parte, pentru ca lucrurile să-și afle adevăratul lor înțeles. Este posibil ca în celelalte domenii ale folclorului să întîlnim și fenomene specifice; nu e însă mai puțin adevărat că oralitatea, funcționînd în mod egal în toate domeniile, ne poate sugera o sumă de legități mai generale, deci mai înalte, la un grad mai ridicat de abstractizare, decît ne putem imagina în situația de astăzi. Credem că efortul merită să fie făcut, cu atît mai mult cu cît am putut observa nu numai formule comune în lirica și epica românească, ci chiar scheme structurale sau modele întregi, utilizate cu aceeași eficiență artistică în ambele domenii. Lucrurile vor deveni pe deplin clare în alt context, aici ne mulțumim numai cu unele enunțuri, care să jaloneze cercetarea noastră din paginile următoare.

3. A treia obiecție pe care o aducem teoriei actuale a oralității se referă la o altă lipsă, și anume este vorba de faptul că nicăieri autorii săi nu pomenesc despre aspectul muzical al problemei. Într-adevăr, e un lucru bizar, dar așa este: se vorbește despre cîntec, dar nu se face nici o referire la cîntare. Faptul, oricît ar părea de paradoxal, își are totuși o explicație. Teoria oralității este creația unor filologi, obișnuiți a se ocupa cu problemele pe care le ridică cuvîntul; ei nu sînt muzicologi, pentru a avea priceperea fenomenului muzical. Pe de altă parte, muzico-

logia folclorică nu ține, nici de data aceasta, pasul cu progresele înregistrate de cercetarea textului, așa că nu a inițiat încă acele cercetări speciale care să pună și să rezolve chestiunile de acest fel. Tot greul chestiunii a rămas în sarcina filologului și acesta n-a putut-o rezolva. Ca un element specific în plus, notăm aici și faptul că filologii care au formulat teoria au pornit de la realitatea folclorică sîrbo-croată, care nu le putea oferi exemplul cel mai elocvent pentru așa-numitul sincretism text-melodie, întrucît extrema simplitate a instrumentelor muzicale ce participă la actul cîntării, precum și extrema simplitate a melodiei ce însoțește textul, făceau din aspectul muzical un corolar oarecum neglijabil, de importanță redusă. La alte popoare însă, aspectul muzical întrunește calități mult mai înalte, iar melodia are un cuvînt greu de spus cît privește structura textului și organizarea narațiunii.

Dar și la noi în țară lucrurile n-au fost încă pe deplin înțelese, cu toate că în anii din urmă — mai ales după lucrările deschizătoare de perspectivă ale lui Constantin Brăiloiu — s-au pus bazele unei cercetări adecvate a sincretismului folcloric. Așa este, de pildă, cunoscută atitudinea lui G. Călinescu în privința aceasta. El are cuvinte de dispreț pentru latura muzicală a cîntecului epic și cuvinte de laudă la adresa unor texte poetice (*Miorița*, de exemplu). În concluzie, învățatul se limita să cerceteze „arta literară în folclor" și recomanda spre studiu numai textul cîntecelor epice, considerat ca suficient pentru înțelegerea funcției artistice a folclorului, neputînd înțelege că folclorul este altceva decît literatura. Nu au lipsit cuvenitele reacții împotriva opiniilor sale, însă talentul cu care erau exprimate, precum și marele său prestigiu au făcut ca ideile sale — deși contrare realității și spiritului științific al vremii noastre — să se impună publicului larg și neavizat.

Așa se face că, atît pe plan internațional, cît și pe plan național, nu s-au inițiat pași decisivi în privința cercetării adecvate a cîntecului epic. Abia în anii din urmă se constată în țara noastră un reviriment important în această privință, mai ales în urma cercetărilor și lucrărilor lui Al. I. Amzulescu. Astfel, cercetătorul a imaginat un nou sistem de editare a textelor epice, făcînd parte dreaptă și aspectului muzical al dicțiunii în conexiune directă cu aspectul textologic. Putem astfel să ne dăm seama ce gen de concordanțe se stabilesc de-a lungul cîntării între cele două aspecte și modul cum se împletesc acestea pentru a crea o impresie artistică unică. Desigur, cercetările de acest fel sînt încă la început și vor

trebui duse mai departe, dar este de pe acum limpede că putem aștepta rezultate din cele mai interesante de pe urma lor.

Dar studiul folclorului românesc aduce o contribuție de seamă la înțelegerea justă a fenomenului folcloric în desfășurarea sa vie și concretă și poate îmbogăți teoria oralității cu o notă specifică. Din cauza cercetării exclusiv textologice a cîntecului epic, chiar unii învățați cu reputație nu știu cum se petrece „cîntarea" folclorică. Unii își închipuie că e simplu vorba de recitarea elementară a textului, alții cred că melodia instrumentală însoțește în mod liber recitarea, iar puțini numai știu că însuși textul se cîntă. Problema aceasta este cu totul neclară pentru cei mai mulți. Or, cîntecul epic tradițional al românilor arată că în timpul așa-zisei „performanțe" se întîlnesc, într-un tot armonic, toate cele trei modalități expresive menționate mai sus. Astfel, la cîntarea unui text există momente cînd acționează numai muzica instrumentală (e vorba de preludii, interludii și postludii exclusiv instrumentele), între care se structurează textul; există porțiuni de cîntec, cînd textul se cîntă, mlădiindu-se după melodie și tot așa, asistăm la unele momente cînd, încălzit de cuprinsul textului și stimulat de reacția publicului, cîntărețul recită textul ca pe o poezie, pe fondul discret al acompaniamentului muzical. Alternarea acestor trei modalități de expresie artistică nu este arbitrară sau anarhică și nu se petrece fără a avea urmări structurale asupra operei de artă. Cercetările lui Amzulescu au scos în evidență tocmai faptul deosebit de important, că lăutarul utilizează aceste procedee pentru obținerea unor efecte artistice determinate, ceea ce arată ce largă este libertatea de creație de care dispune cîntărețul. Transformarea acestor procedee în valori artistice ține, desigur, de talentul fiecărui cîntăreț, precum și de situația concretă unică în care se desfășoară cîntarea. Cu toate acestea, pornindu-se de la asemenea cazuri particulare, se pot efectua generalizări de cel mai înalt interes. Astfel, Amzulescu găsește că utilizarea cu precădere a „recitativului parlato" (recitarea textului) e un fenomen mai frecvent în Oltenia, pe cînd „recitativul melodic" (cîntarea textului) este mai frecvent în Muntenia. Mai constată că prima modalitate este mai frecventă la cîntărețiii bătrîni, care nu mai găsesc în vocea lor destule resurse artistice. În același timp însă, cercetările sale au arătat că trecerea de la un mod de execuție la altul ține și de conținutul de idei al textului, nu numai de anumite tradiții regionale sau de

anumite posibilități individuale. Abia în felul acesta dobîndim o imagine corectă a ceea ce este în realitate un cîntec epic, or despre așa ceva teoria oralității nu face nici o mențione măcar. Aceasta reprezintă iarăși o mare lipsă a sa. Numai atunci cînd teoria va asimila și această manieră de a înțelege lucrurile, valorificînd adică și experiența românească de astăzi, ea își va putea demonstra întreaga ei valoare. Trebuie să se înțeleagă, odată pentru totdeauna, că folclorul nu este ceea ce ne prezintă unele cărți, ci numai ceea ce se petrece în realitate ca fenomen complet și total, în care textul structurează melodia, lăsîndu-se la rîndul său structurat de aceasta, perioadele de dominare ale unui aspect asupra celuilalt succedîndu-se într-o ordine dictată de criterii estetice, cîntărețul acționînd liber în vederea obținerii unor efecte artistice cît mai acute și cît mai expresive.

4. În fine, mai reproșăm teoriei oralității complacerea într-o terminologie imprecisă, generatoare de confuzii în numeroase momente ale demonstrației. Am mai atins în treacăt această situație și sperăm că am fost destul de expliciți, spre a nu mai trebui să redeschidem dosarul acestei probleme. Am arătat cum o asemenea imprecizie începe chiar cu denumirea actuală a teoriei („the oral theory"). Cele mai multe confuzii le-a provocat însă introducerea în discuție a conceptului de „temă", care are o accepție prea îndătinată pentru a i se putea modifica sensul în conformitate cu nevoile noilor discuții. Simțind acest punct slab din sistemul terminologic, numeroși cercetători au intervenit în acest moment, propunînd noi denumiri, la fel de nepotrivite, care n-au avut alt merit decît să transfere discuția din lumea ideilor în lumea cuvintelor. S-ar cere o cît mai urgentă revizuire a conceptelor cu care se operează, pentru a aduce mai multă claritate în exprimare, dar și pentru a conferi teoriei o mai temeinică utilizare logică. S-ar putea eventual crede că e vorba de o chestiune minoră, nu e însă așa, întrucît imprecizia terminologică afectează însăși demonstrația, seamănă neîncredere în ideile de bază ale teoriei și o discreditează în bloc.

5. Există și unele momente de importanță secundară, unde este normal să nu fim de acord cu teoria; nu discutăm aici, ci în contexte secundare. Dar oricare ar fi situația, acum cînd am fixat deosebirile fundamentale dintre concepția noastră și cea a teoriei actuale, ne dăm totuși seama că cercetările învățaților americani au unele merite incontestabile, care fac ca teoria să îndeplinească

un rol important în cunoașterea mai adîncă și mai fină a mecanismelor care țin de procesul creației și receptării operei de artă folclorice. Dacă îi aducem corectivele pe care le-am propus mai sus, teoria se dovedește capabilă să ducă mai departe și să dezvolte cunoașterea noastră și să îmbogățească experiența noastră de cercetare. Principalul merit al teoriei este de a ne fi arătat cum se soluționează opoziția dintre tradiție și inovație, opoziția dintre individ și colectiv, opoziția dintre subiect și variantele sale. Într-adevăr devine acum mult mai clar pentru toată lumea că folclorul are o sumă de caracteristici care îl deosebesc fundamental de toate celelalte arte: aceste caracteristici se fac evidente atît în procesul de creație, cît și în cel de receptare; ambele fenomene, creația și receptarea, sînt concomitente, cîntărețul creînd efectiv în momentul execuției și beneficiind, în actul creației, de sugestiile creatoare care îi vin din parte publicului; cîntărețul incorporează pe loc în creația sa toți stimulii care îi vin din direcția publicului; este vorba deci de o creație colectivă; codul cu care se face transmisia către public este opera colectivă a societății, iar transmisia însăși este controlată social. Aceasta însă nu înseamnă că individualitatea creatoare a cîntărețului se pierde sub invazia de social, tradițional și deci convențional; cîntărețul nu devine un simplu aparat de înregistrare pur mecanică a operei, reproducînd-o la modul stereotip, ca fonograful sau ca magnetofonul; cîntărețul este un rezonator viu, cu voință și talent propriu, cu inițiativă proprie și cu gust personal, în fond este înzestrat cu o personalitate proprie, iar cîntecul potențial trecînd prin această filieră primește notele caracteristice ale acestei personalități; care se oglindesc în variatele variante ale textului respectiv. Este desigur necesar să arătăm aici că nu toate aceste personalități creatoare dețin aceeași forță de creație; unii cîntăreți sînt mai supuși tradiției decît alții, în timp ce alții își iau mai multă libertate față de această tradiție, cu toate că prin caracterul specific al artei folclorului ei sînt obligați s-o reproducă, în anumite limite ce țin de timp și loc, la fiecare cîntare.

Deci, cu toate că nu putem fi de acord cu toate afirmațiile ce compun actuala teorie a oralității și trebuie să aducem unele amendamente, uneori chiar în puncte esențiale, teoria lui Parry și Lord aduce, în cercetarea modernă a folclorului, o sumă de elemente noi, de care e neapărat necesar să ținem seamă. În capitolele următoare, se va arăta, de fiecare dată, ce alte noi sugestii

oferă materialul românesc pentru îmbogățirea teoriei și pentru transformarea ei într-un instrument cu adevărat necesar în orice cercetare folclorică de acum înainte. Nu este vorba de a imita un drum străin și un demers la „modă" într-alte părți, ci așa cum vorbea altădată profesorul nostru al tuturora, D. Caracostea, de a fi cu „ochiul mereu atent asupra a ce se face aiurea "și de „a făuri tăindu-ți propria cale". Iar propria cale, în cazul de față este de a plasa datele pozitive ale teoriei oralității în cuprinsul creației populare românești și de a le interpreta, la un nivel superior, prin primsa esteticii marxiste. Este ceea ce vom încerca să facem în paginile ce urmează.

1 *L'épithète traditionnelle dans Homère*, Essai sur un problème de style homérique, Paris, 1928. Așa-numitele „inconsistențe homerice", respectiv nepotrivirile contextuale, au fost observate de foarte multă vreme, însă explicația lor nu putuse fi aflată pînă la Parry. Mai mult sau mai puțin lumea savantă se resemnase cu observația judicioasă a lui Horațiu, care la versul 359 din „De arte poetica" arăta că și „Homer somnolează cîte odată" (quandoque bonus dormitat Homerus), explicînd printr-o absență de luciditate neglijențele semantice existente în poemele sale.

2 Astfel, teoria sa a fost acceptată de Paul Mazon, A. Severyns și C. M. Bowra ca să nu mai pomenim și pe alți cercetători mai puțin proeminenți.

3 S. N. Kramer, *Sumerian epic literature*. În vol. *Atti del convegno internazionale sul tema: La poesia epica e la sua formazione (Roma, 28 marzo—3 aprile 1969)*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1970, p. 825—838.

4 Jean Nougayrol, *L'Épopée babylonienne*, Ibidem, p. 839—858.

5 P. A. Grințer, *Древнеиндийский эпос*, Moscova, 1974.

6 Jean Rychner, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, 1955. Poemele anglo-saxone au fost studiate de Magoun Peabody Jr., *The oral formulaic character of Anglo-Saxon narrative poetry*, Speculum, 28 (1953), p. 446—467 și de Fry Donald K., *Old English formulaic themes and type-scenes*, Neophilologus 52 (1968), p. 48—53 și *Old English formulas and systems*, English Studies, 48 (1967), p. 193—204. Poemele germanice au fost studiate de Edward R. Haymes, *Mündliches Epos in mittelhochdeutscher Zeit*, Erlangen, 1969; Wishard Armin, *Composition by formula and theme in the Middle High German Spielmannsepik*, Oregon Univ. Diss., 1970. Din studiile asupra poemelor franceze reținem cartea deosebit de interesantă a lui Joseph J. Duggan, *The Song of Ro and Formulaic style and poetic craft*, Los Angeles, 1973. Pentru materialul hispanic notăm numai studiul lui Edmund Villela de Chasca, *El arte juglaresco en El Cantar de Mio Cid*, Madrid, 1967.

[7] Vezi pentru aceasta Edward R. Haymes, *A bibliography of studies relating to Parry's and Lord's oral theory*, Harvard Univ., 1973.

[8] Radu Niculescu: *Actualitatea problematicii oralității folclorice*, *Revista de etnografie și folclor*, 15 (1970), p. 243—247.

[9] *A szájhagyományozás törvényszerüségei*. Nemzetközi szimpozion, Budapesten, 1969, majus 28—30. Budapesta, 1974.

[10] Vezi Mihail Nasta și Sorin Alexandrescu, *Poetică și stilistică. Orientări moderne*. Prolegomena și antologie, București, 1972, p. 475—496: Stilul tradițional al cîntecelor bătrînești. Sînt, de asemenea, de reținut și unele observații subtile ale lui Al. I. Amzulescu în *Introducerea* sa la volumul *Cîntece bătrînești*, București, Editura Minerva, 1974.

[11] V. M. Gațak Эпический певец и его текст. În vol. *Текстологическое изучение эпоса*. Moscova, 1971, p. 7.

[12] El a făcut cunoscută în U.R.S.S. baza teoriei, popularizînd rezultatele cercetărilor lui Parry și Lord. Mai mult chiar, și-a intitulat traducerea unui capitol dintr-o lucrare fundamentală cu însuși titlul lucrării lui Lord: *The Singers of tales in Central Asia*. Vezi lucrarea sa *Тюркский героический эпос*, Moscova, 1974, p. 632—633, 727

[13] *Op. cit.*, p. 37—59, dar un capitol întreg poartă un titlu derivat din concepția de bază a noii teorii *Техника повествования: эпические фортулы*.

[14] Gheorghe Ciobanu, *Lăutarii din Clejani*. Repertoriul și stil de interpretare, București, 1969, p. 88, unde se arată clar diferența dintre *lăutar* și *interpret*. Totuși analogia între termeni este utilizată și astăzi.

[15] Gregory Gizelis, *A neglected aspect of creativity of folklore performers* „Creativity varies in degree and in kind", *Journal of American Folklore*, 86 (1973), nr. 340, p. 167.

[16] Ideea unei asemenea cercetări vine din lingvistică. La noi lucrurile au fost discutate întîi de Sextil Pușcariu (vezi *Limba română. I. Privire generală*. Citățm după ediția din 1976, p. 99).

[17] Ovidiu Bîrlea, *Procesul de creație al baladei populare române*, în *Revista fundațiilor regale*, 8 (1941) p. 584.

[18] Adrian Fochi, *A. D. Xenopol și problemele folclorului*. În vol. *A. D. Xenopol. Studii privitoare la viața și opera sa*, București, 1972, p. 363.

[19] Mathias Murko, *La poésie populaire épique en Yougoslavie au début du XX-e siècle*, Paris, 1929, p. 11. Despre acestea vezi și Maximilian Braun, *Das serbokroatische Heldenlied*, Göttingen, 1961, p. 76—77, care mai adaugă că „unii din acești nobili mecenați obișnuiau să organizeze și întreceri între asemenea cîntăreți" („Manche dieser adligen Mäzene pflegten sogar Sängerwettstreite zu veranstalten").

[20] M. Murko, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*. Putovanja u godinama 1930—1932. Zagreb, 1951, vol. I, p. 57. Recent, acestei probleme i s-a consacrat

chiar un studiu independent. Vezi, Dragoslav Antonijević *Die Frau als Träge, epischen Tradition bei einigen Balkanvölkern*, în *Balcanica*, 1 (1970) p. 217—238.

[21] Ovidiu Bîrlea, *„Conservatorul" de lăutari din Rociu*. În vol. *Dîmbovnicul o plasă din sudul județului Argeș*. Extras din *Sociologie românească*, București 1942, p. 63—67, unde se arată că „primul fapt care a determinat existența acestui «conservator», a fost fără îndoială personalitate și faima «profesorului», a lui Fani Lăutaru. Bucurîndu-se de o reputație pe care, acei care l-au auzit cîntînd, nu i-au pus-o niciodată la îndoială, a colindat o mulțime de sate, la nunți și la bilciuri. Astfel, acei care au dorit să devină lăutari, s-au gîndit — nu fără mîndrie — să fie ucenicii lui Fani Lăutaru, căci faima «profesorului» contribuie foarte mult la buna apreciere a celor din jur". Situații asemănătoare au fost semnalate și în alte locuri. Astfel, Wolfgang Fleischer în *Das Usbekische Heroische Volksepos. Bericht über das gleichnamige Werk von: V. M. Schirmunski-Ch. T. Sarifov*, în *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 80 (1958), p. 113—114, arată că „în anumite sate erau școli de cîntăreți în adevărata accepție a cuvîntului, de la care se aștepta o mare faimă profesională. Cîntăreții își alegeau ei înșiși elevii printre ascultători și îi luau cu dînșii în satele lor de baștină. Elevul locuia la învățătorul său, îl ajuta la muncile cîmpului, primea pentru aceasta întreținerea și învăța, pe fragmente, dastanele, respectiv tot mai multe concomitent. Textele în proză nu erau învățate pe dinafară, ci erau improvizate în stil tradițional. La finele instructajului avea loc un fel de examen... Se făceau și mari concursuri, fără public, dar cu critică reciprocă".

[22] *Op. cit.*, p. 13—14: „Ca profesioniști, lăutarii au stat la dispoziția celor ce aveau nevoie de ei iar nevoie a fost totdeauna, întrucît, după cum s-a văzut, manifestările împletite cu cîntec au fost și sînt destul de numeroase în viața poporului. Lăutăria fiind altădată meseria lor de bază, se înțelege că, pentru a putea trăi de pe urma ei, aveau nevoie să fie angajați cît mai des. Acolo însă unde erau mulți, nu puteau fi toți angajați să cînte la fel de des, așa încît parte din ei erau nevoiți să plece în căutare de lucru. Ei găseau loc de cîntare, fie pe la tîrguri și circiumi, fie pe la nunți, jocuri și alte petreceri, mai ales în satele unde nu existau alți lăutari".

[23] Ramiro Ortiz, *Lăutari e giullari*. În vol. *Omagiu lui I. Bianu, din partea colegilor și foștilor săi elevi*, București, 1927, p. 266. Peste ceea ce știa autorul atunci după lucrările lui C. Bobulescu, putem afla și alte detalii semnificative din cartea lui Vladimir Diculescu, *Bresle, negustori și meseriași în Țara Românească (1830—1848)*, București, 1973, unde la p. 109 se arată că în catagrafia din 1835 existau asemenea bresle în Buzău și Mizil, iar la p. 172—173 se dă statutul corporației lăutarilor din Ploiești, alcătuit pentru a „să întocmi și la această breaslă bunile orînduieli", din 10 articole, referitoare la procedura de urmat în conducerea și organizarea breslei, obligațiile breslașilor față de „cutia

isnafului", reglementarea diferendelor dintre breslași, ajutoarele în caz de deces, contribuțiile diferitelor stări din interiorul breslei (ucenici, calfe etc.)

[24] *Chants populaires des Afghans*, Paris, 1888—1890, p. CXCII, citat de Milman Parry, *Studies in the epic technique of oral versemaking. II. The Homeric language as the language of an oral poetry*, Harvard Studies in Classical Philology, 1932, p. 8, nota.

[25] *Poésies populaires de la Kabylie*, Paris, 1867, p. IV. Citat de același, în același loc, p. 17, nota.

[26] *The Singer of Tales*, Cambridge Mass., 1960, p. 13—29.

[27] Iată ce observa Ovidiu Bîrlea în *Conservatorul de lăutari din Rociu*, p. 64: „Lăutarii — țigani aproape toți — formează un fel de castă, în care meșteșugul tatălui se transmite fiilor săi. Toți lăutarii țigani pe care i-am anchetat în comunele Rociu, Gliganu, Șerbănești, Țuțulești, Suseni, Oarja și Teiu, au învățat vioara sau țambalul de la părinții lor sau de la rude apropiate. Deci, existența unui „conservator", oricît de rudimentar ar fi el, este un fapt neobișnuit". Gheorghe Ciobanu: *op. cit.*, p. 8, consemna aceeași situație: „În mod obișnuit, lăutăria a fost și mai este încă o meserie ce se moștenește. Înainte vreme, fiecare părinte urmărea să-și învețe copiii — mai ales pe cei de sex masculin — meseria pe care o practica și el. Ceva mai mult, lăutarii căutau ca fiecare copil — acolo unde erau mai mulți — să cînte la un alt instrument, pentru a ajunge, cu timpul, să-și formeze « bandă » din « ai lui ». Într-o asemenea „bandă" familială s-a format ca lăutar, de pildă, Florea Pucă din Cerătu-Dolj. Vezi, Al.I. Amzulescu, *Cîntece bătrînești*, București, 1974, p. 529: „Noi am fost șase frați, o bandă întreagă; cîntam care cu chitările, care cu viorile". Dar dacă această situație e cea mai obișnuită, ea nu este însă unică. În altă parte se va vedea acest lucru, cu toată claritatea.

[28] *Cîntece bătrînești*, p. 517—533. Lăutăria ca profesiune ereditară, în cazul lui Matei Burcea, ai cărui tată și bunic au fost și ei lăutari (p. 517); la fel și Cando Dumitru (Mic) din Corabia-Olt (p. 518); la fel Constantin Mihai din Desa-Dolj (p. 520). În toate aceste cazuri, profesia a dominat trei generații: bunicul, tatăl și nepotul sau fiul. Pentru numai două generații (tatăl și fiul) se dau exemplele lui Manea Alexandru din Fureși-Argeș (p. 525—526); Pucă Florea din Cerătu-Dolj (p. 529); Staicu Constantin Stan, din Blejești-Teleorman (p. 529). De la alte rude, au învățat: Candoi Nicolae (Turică) din Celei-Olt (p. 519); Fircă Nicolae (Păun) din Renașterea-Ilfov (p. 524); Mustățea Constantin (Stelea) din Malu-Giurgiu (p. 526). De la alți lăutari, sau „din bătrîni": Căpățînă Marin (Călcață) din Celei-Olt (p. 520); Constantin Mihai din Desa-Dolj (p. 521); Dorcea Marin (Modeeanu) din Ciuperceni-Teleorman (p. 522); Neagu Ștefan (Piroi) din Sadova-Dolj (p. 528); Șteolea Nicolin (Topài) din Dăbuleni-Dolj (p. 532).

[29] Un model tip de asemenea fișă e reprodus de Mihai Pop: *Îndreptar pentru culegerea folclorului*, București, 1967, p. 89. O fișă completă se află la Ovidiu

Bîrlea *Metoda de cercetare a folclorului*, București, 1969, p. 319—324.

[30] *Op. cit.*, p. 324.

[31] *Cîntece bătrînești*, cap. notat mai sus.

[32] *Ibidem*, p. XL.

[33] Albert Bates Lord, *Avdo Mededović, guslar*, în *Journal of American Folklore*, 69 (1956) p. 320—330, în care se analizează arta celui mai de seamă guzlar cu care a lucrat Milman Parry și de la care s-au culeș în total 96 723 de versuri. Cîntărețul a fost în stare să cînte un text de dimensiunile *Odiseii*; în culegerea lui Krauss din 1885—1886, cîntecul *Bećiragić Meho* avea 2 160 de versuri; în varianta lui Avdo din 1935, același text cuprindea 12 323 de versuri. Specificitatea acestui cîntăreț consta în utilizarea stilului „ornamentat", care ducea la o puternică expansiune a fiecărui element epic. El a deprins arta sa de la tatăl său, însă prin acest stilul unui guzlar celebru, Ćor Huso Husein. Parry a întreprins un adevărat, experiment în cazul lui Avdo. Știind că acesta nu cunoaște textul *Bećiragić Meho*, l-a pus să asculte întîi pe un alt guzlar și anume Mumin Vlahovljak din Plevlje și apoi să-l repete. Mumin era și el un cîntăreț îndemînatec, iar textul pe care l-a cîntat reprezenta o variantă bună, de 2 294 de versuri. După ascultarea acestei variante, Avdo a recîntat-o și el, dar textul lui a fost de trei ori mai lung decît cel al lui Mumin, avînd 6 313 versuri. Varianta sa din 1935, avea însă — cum am arătat mai sus — remarcabila dimensiune a *Odiseii* (12 323 de versuri).

[34] Maximilian Braun, *Das serbokroatische Heldenlied*, Göttingen, 1961, p. 75.

[35] Mathias Murko, *La poésie populaire épique en Yougoslavie au début du XX-e siècle*, Paris, 1929, p. 12: „Lor le este suficient să audă cîntîndu-se un cîntec o singură dată, iar, cînd sînt mai în vîrstă, de mai multe ori; în Gacko, bătrînul Janko Ceramić, în vîrstă de 68 de ani, m-a asigurat că el putea repeta a doua zi orice cîntec auzit seara în ajun". Același: *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, Zagreb, 1951, vol. I, p. 66: „adevăratul cîntăreț are nevoie să asculte și să învețe un cîntec numai o singură dată" („Samo jedamput") ... „Am cunoscut numai puțini cîntăreți care aveau nevoie să asculte cîntecul de două sau de trei ori" („Samo malo pjevača je priznalo, da mora slušati pjesmu dva puta ili tri puta"). „Unii musulmani din Sud-estul Bosniei puteau să repete cîntecul pe care l-au auzit la circiumă după un singur ceas". („Neki musliman u jugoistočnoj Bosni mogao je pjesmu, koju je čuo u gostioni, ponoviti poslije pola sata".)

[36] *Op. cit.*, p. 15: „Dacă se întîmplă totuși să nu știe un cîntec sau o melodie de joc, este suficientă cîntarea acesteia o singură dată de către cineva pentru ca lăutarul s-o rețină și, la cerere, s-o reproducă".

[37] Gheorghe C. Mihalcea, *La fîntîna de sub deal*. Folclor poetic nord-dobrogean, Tulcea, 1971, p. 423.

[38] Iulius E. Lips, *Obîrșia lucrurilor*. O istorie a culturii omenirii, Trad. rom., București, 1960, p. 394—395. La pag. 492: despre „proprietatea asupra poveștilor".

[39] Pentru a se vedea cît de mult a fost falsificată perceperea estetică a folclorului, prin aplicarea unor norme și legități străine de esența sa, vezi Ovidiu

Bîrlea, *Metoda de cercetare a folclorului*, București, 1969, cap. *Estetica folclorului*, p. 181—193.

[40] Maximilian Braun, *op. cit.*, p. 82.

[41] *Ibidem*, p. 84.

[42] *Tragom srbsko-hrvatske narodne epike*, vol. I, p. 369.

[43] *La poésie populaire épique en Yougoslavie au début du XX-e siècle*, p. 15. Reacția publicului față de tehnica interpretului de a schimba povestirea în situații similare a putut fi depistată cu greu, dar cercetările recente au stabilit că un cîntăreț „competent își aranjează cîntarea într-un mod predeterminat de evaluarea pe care o așteaptă de la auditoriu". Vezi Gregory Gizelis: *A neglected aspect of creativity of folklore performers. „Creativity varies in degree and in kind"*, în *Journal of American Folklore*, 86 (1973), p. 169. Alți cercetători au observat că „tempoul cîntării este în funcție de interesul ascultătorilor. Pentru interpretarea eposului Alpamîș, care în varianta publicată a cîntărețului Fazil are 6 000 de versuri, cîntărețul are nevoie în mod obișnuit de două nopți. Însă, după interesele ascultătorilor, el scurtează sau lungește textul. Tot așa, prelucrarea detaliată a episoadelor singulare e dependentă de participarea publicului". Wolfgang Fleischer, *op. cit.*, p. 113.

[44] R. Menéndez Pidal, *Romancero hispanico*, Madrid, 1953, vol. I, p. 199. O frumoasă și adevărată formulare privind raportul ce se stabilește între cîntăreț și public îi aparține lui Otto Böckel, din care am citat și mai înainte. Astfel, el scrie *„Dichter und Zuhörer gehören beim Volkslied ebenso eng und untrennber zusammen wie Weise und Worte"* (Poet și public aparțin cîntecului popular tot atît de aproape și de nedespărțit ca melodia față de text.) *Op. cit.*, p. 50.

[45] Roman Jacobson und P. Bogatyrev, *op. cit.*, p. 4.

[46] P.G. Bogatyrev, *Tradition and improvisation in folk art*, Moscova, 1964 (VII International Congress of anthropological and ethnological sciences, Moscow, august 1964), p. 5. Un cercetător al epopeilor babiloniene a observat că „însuși textul epopeii presupune în mod constant un auditoriu" și a explicat în acest fel prezența unor elemente convenționale și greoaie în tehnica „stilului direct". Toate acestea erau făcute „pentru a permite publicului să-și rememoreze «discursuri», și să le repete și el, măcar cu voce joasă, în același timp cu povestitorul. Tuturor acestor procedee de stil li se pot cu ușurință afla paralele în mediile orale". Jean Nougayrol, *op. cit.*, p. 853—854. Aceeași idee apare și la alt cercetător care consideră că „apariția autorului în forma participantului la acțiunea povestită (Ich-Form) ține, ca ținută stilistică a discursului oral, de contactul strîns pe care îl întreține cîntărețul cu publicul său. Vezi Michael Curschmann, *„Spielmannepik"*. *Wege und Ergebnisse der Forschung von 1907—1965*, în *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 40 (1966), p. 607.

[47] *Reflecții asupra creației muzicale colective* (*Réflexions sur la création musicale collective*, Extrait de „Diogène", no 25, janvier-mars 1959). În vol. *„Opere. Oeuvres*, București, 1969, vol. II, p. 208.

[48] *Originea poeziei populare*. Precizări, distincțiuni, București, 1922, p. 29.

[49] Robert D. Stevick, *The oral-formulaic analysis of old English verse*, în *Speculum*, 37 (1962), p. 386: „Compoziția ... este un proces dublu, dintre cîntăreț și tradiție. Aceasta este ambiguitatea compoziției. Aceasta este inseparabilă de ambiguitatea «cîntăreț» ca unul ce «cîntă» și «cîntăreți» care au contribuit la supraviețuirea unei piese versificate și cel care produce un text anumit. Este ambiguitatea dintre «poem» ca un arhetip desăvîrșit și mereu reluat și un anumit membru dintr-o serie de modificări succesive ale piesei pe tărîmul tradiției. Este vorba de ambiguitatea zicerii (performance) ca act și ca obiect".

[50] B. Delavrancea· *Din estetica poeziei populare*. Discurs de recepție la A.R. în 22 mai 1913, București, 1913, p. 10, 11. „Meseria de jongleur, cîntarea în public, interzic cu desăvîrșire căutarea răbdătoare a unei expresii deosebite și originale. Cîntărețul nu are acest răgaz. Dacă crează în chip oral, el nu se poate reciti; în timp ce [cîntă sau] recită, îi este imposibil să caute timp îndelungat expresia care s-ar potrivi cel mai bine cu un anume eveniment, cu un anume sentiment, descrierea cea mai potrivită pentru un anumit personaj, culori, sunete, decorul particular al unei lupte. Și chiar dacă ar avea un asemenea răgaz, căutările sale ar trece peste publicul său, căruia recitarea nu i-ar lăsa timpul să aprecieze toate aceste finețuri. În realitare deci, cîntărețul își va trata subiectul de manieră aproape în întregime tradițională, mulțumită motivelor stereotipe, atît pe planul povestirii cît și pe cel al expresiei; pe planul povestirii, aceste motive izolează anumite momente, aceleași întotdeauna; pe planul expresiei, aceste momente sînt redate în manieră analogă, prin aceleași formule". Wolfgang Kayser vorbește și el despre un asemenea „tezaur de imagini poetice, de formule și modalități tehnice fixe de prezentare, pe care nici cel mai mare poet nu le disprețuiește". Vezi: *op. cit.*, p. 110 Îl confirmă integral pe Delavrancea. Jean Rychner, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, 1955, p. 126—127.

[51] *Omero, tra formula e poesia*. În vol. *Atti del convegno internazionale sul tema: la poesia epica e la sua formazione*, Roma, 1970, p. 68—69.

[52] *The role of sound patterns in serbocroatian epic*. În vol. *For Roman Jakobson*, Haga, 1956, p. 301.

[53] *Ibidem*, p. 302.

[54] James I. Armstrong, *The arming motif in the Iliad*, în *American Journal of Philology*, 79 (1958), p. 338. „Aceste figuri s-au imagini recurente pot fi numite obsesionale: „Am considerat ideea, spune Richard [Jean-Pierre] mai puțin importantă decît obsesia. Le putem numi și tematice, ceea ce e același lucru. (Richard citează fraza lui Barthes în care acesta își fixează drept scop să regăsească o tematică, sau, și mai exact, o rețea organizată de obsesii." Georges Poulet: *Conștiința critică*. Trad. rom., Buc., 1979, p. 232. O asemenea rețea de obsesii, organizată în sistem am întocmit și noi la finele acestei lucrări.

[55] *The Singer of Tales*, p. 54.

[56] Rhys Carpenter, *Folk-tale, fiction and saga in the Homeric epics*, Berkeley and Los Angeles, 1956, p. 7.

[57] A.B. Lord, *The Singer of Tales*, p. 101.

[58] *Studies in the epic technique of oral Verse-making. I. Homer and Homeric Style*, în *Harvard Studies in Classical Philology*, 41 (1930), p. 80. Definiția lui e reprodusă de A. Lord în: *The Singer of Tales*, p. 30.

[59] Caracterul restrictiv al fenomenului era mai evident în poezia clasică ce se baza pe un sistem metric cantitativ; în condițiile sistemului calitativ (care implică numai succesiunea regulată a ictusului accentului), lucrurile sînt mai libere și mai fluide. În cadrul hexametrului elin, o anumită formulă putea să ocupe întotdeauna numai un anumit loc; în versul popular actual, utilizarea e mai facilă prin similitudinea ritmică a emistihurilor unui vers de 8 silabe (4 + 4 identice), ceea ce, de pildă, favorizează utilizarea anadiplozei, figură ce constă în reluarea emistihului doi în primul emistih al versului următor, sau numai a unor anumite părți din acel emistih.

[60] *Op. cit.*, p. 80.

[61] Cedric A. Whitman, *Homer and the heroic tradition*, Cambridge-Mass., 1958, p. 109. Pentru rolul ei în poezia homerică, se arată că „ea [formula] ocupă o poziție metrică dată în cuprinsul hexametrului.

[62] *Ibidem*, p. 110. O formulă poate fi considerată o serie de cuvinte 1) puse alături într-o grupare sintactică; 2) întrupînd un anume conținut semantic esențial pentru povestirea unei narațiuni; 3) limitată în formă de către versificația poemului (în cazul vechii epici franceze de două elemente: de metrul (8, 10, 12 silabe) și de asonanță sau rimă. Joseph J. Duggan, *Formulas in the „Couronnement de Louis"*, în *Romania*, 87 (1966), p. 317.

[63] *Ibidem*, p. 110.

[64] Denys L. Page, *History and the Homeric Iliad*, Berkeley and Los Angeles, 1959, p. 222.

[65] *Ibidem*, p. 223

[66] James A. Notopoulos, *Homer, Hesiod and the Achaean heritage of oral poetry*, în *Hesperia, Journal of the American School of classical Studies of Athens*, 29 (1960), p. 178—179.

[67] *La canzone epico-lirica nell'Italia centro-meridionale*, Roma, 1956, vol. I, p. 107.

[68] *Heroic poetry*, London, 1952, p. 222.

[69] *Ibidem*, p. 226.

[70] *Introduction à l'Iliade*. Avec la collaboration de Pierre Chantrain et Paul Collart, Paris, 1959, p. 116.

[71] A. Severyns, *Homère*. II. Le poète et son oeuvre, Bruxelles, 1946, vol. II, p. 50.

[72] Th.D. Speranția, *Lăutarii și poezia populară. Cîntecele bătrînești*. În vol.: *Miorița și Călușarii, urme de la daci și alte studii de folclor*, București, 1915, p. 202

[73] *Das serbokroatische Heldenlied*, Göttingen, 1961, p. 64. Problema repetițiilor nu a fost, pînă acum, cercetată ca o chestiune specială. Cunoaștem un singur studiu ce i s-a consacrat în Iugoslavia: Đurđica Hunjak, *Tipologija ponavljanja u epskoj narodnoj pjesmi*. Gjurmime albanologjike, Folklor the etnologji, III, 1973. Prishtinë, 1975, p. 55—68, unde se face o tipologie a repetițiilor din cîntecul epic al popoarelor din Iugoslavia, distingîndu-se 6 grupe elementare: 1. la nivelul fonetic; 2. la cel morfologic; 3. la cel lexical; 4. la cel sintagmatic; 5. la cel sintactic și 6. la cel structural. Un scurt paragraf este destinat discutării funcției sale specifice. Concluziile studiului sînt, că: epica iugoslavă abundă în diverse forme de repetiție la toate nivelele de expresie; că ele conferă limbii și stilului cîntecelor epice o culoare și un caracter specific; că ele au un rol important în organizarea ritmico-muzicală a cîntecului epic; și că repetițiile sînt un element constitutiv și reprezintă factorul cel mai important pentru învățarea și transmisia cîntecelor.

[74] H.L. Rogers, *The crypto-psychological character of the oral formula*, în *English Studies*, 47 (1966) p. 94.

[75] Citat de Donald K. Fry, *Old English formulas and systems*, în *English Studies*, 48 (1967), p. 194—195.

[76] *The Singer of Tales*, p. 68. La p. 69, autorul face următoarea distincție între „formulă" și „temă": prima e o grupare de cuvinte, cea de a doua e o grupare de idei.

[77] Mihail Nasta și Sorin Alexandrescu, *Poetică și stilistică, orientări moderne*, București, 1972, p. 478—480.

[78] Donald K. Fry, *Themes and type-scenes in Elene 1—113*, în *Speculum*, 44 (1969), p. 35.

[79] Michael Curshmann, *Oral poetry in mediaeval English, French and German literature: some notes on recent research*, în *Speculum*, 42, (1967), p. 39—40.

[80] *Op. cit.*, p. XVII. Noi înșine, în monografia noastră *Miorița, tipologie, circulație, geneză, texte*, București, 1964, p. 435—437, am studiat asemenea variante ale baladei culese de la aceiași informatori, la diferite distanțe în timp. Arătam acolo, că „fiecare din cele 15 texte culese [în Nereju] este unic, deci ne aflăm principial în fața a 15 forme artistice ale aceluiași motiv" (p. 436). Constatam totuși că „această multiplicitate de trăsături creatoare poate fi redusă la trei aspecte generale" în raport cu varianta lui Alecsandri, răspîndită prin carte.

[81] *La poésie populaire épique en Yougoslavie au début du XX-e siècle*, p. 15.

[82] *Тюркский героический эпос*, Leningrad, 1974, p. 635. Lucrurile devin încă mai interesante cînd cunoaștem reacția cîntăreților înșiși față de arta lor. Astfel, unul „a declarat că un poem n-ar putea fi bun «dacă guzlarul nu știe să adauge ceva de la sine»". M. Murko, *op. cit.*, p. 25.

[83] La R. Menéndez Pidal, *Romancero hispanico*, Madrid, 1953, vol. I, p. 23—24 „La poésia popular en toda su vivacidad, inestabilidad y fluidez. De

ella se puede decir lo que se dice del lenguaje: no es una obra conclusa, sino una fuerza; su nombre es *nomen actionis*. Non hay poesias populares (Volksgedichte) sino una poetización popular (Volksdichten); no hay un poema popular (Volksepos). Sino una épica popular (Volksepik)".

[84] *La littérature populaire source de haute littérature*, Paris, 1925, p. 12. Vezi Adrian Fochi, *Nicolae Iorga și folclorul*, în *Revista de etnografie și folclor*, 11 (1966), p. 452: „la littérature populaire ne consiste pas dans sujets; la littérature populare c'est un état d'âme, c'est une façon de rendre esthétique un état d'âme tout particulier".

[85] *The Singer of Tales*, p. 29: este „păstrarea tradiției prin constanta ei re-creare" („the preservation of tradition by the constant re-creation of it").

[86] *Op. cit.*, p. 73—74 „Improvizația cîntărețului constă așadar în principal în aceea că el combină, repartizează și reunește diversele șabloane formale după propriul său gust și apreciere de la caz la caz altfel, le pune în consonanță cu conținutul cîntecului ... Lui îi este permis să îmbogățească cu creații proprii această zestre de formule gata, respectiv cu o nouă comparație, cu o nouă expresie plină de efect. Însă asemenea înnoiri țin de domeniul cel mai înalt al artei epice, sînt o dovadă a cîntărețului deosebit de înzestrat și de aceea nu sînt prea frecvente. Am putea numi tehnica cîntecului epic drept o *improvizație controlată*. Ea are cu siguranță două rădăcini una pur practică și alta bazată pe o pătrundere mai adîncă în însăși esența cîntecului eroic".

[87] Citat de Milman Parry: *Studies in the epic technique of oral verse-making. II. The Homeric language as the language of an oral poetry*. Harvard Studies in Classical Philology, 1932, p. 6, notă, după A. Van Gennep: *La question d'Homère*, Paris, 1909, p. 52.

[88] Citat de același, *op. cit.*, p. 12—13, notă, după W. Radloff: *Proben der Volksliteratur der nördlichen türkischen Stämme. V. Der Dialekt der Kara-Kirgisen*.

[89] Ligia Birgu-Georgescu: *Contaminarea — un procedeu artistic de compoziție*. În vol. *Studii de poetică și stilistică*, București, 1966, p. 69.

[90] *Ibidem*, p. 80.

[91] *Un „cento" popular*. În vol. *Pagini istorico-filologice*, Cluj, 1971, p. 430. Materialul a fost publicat întîi în *Dacoromania*, 2(1921—1922), p. 403—444.

[92] Sextil Pușcariu, *Limba română*. I. *Privire generală*, Ediția 1976, p. 143.

[93] *Ibidem*, p. 153.

[94] *Structure and content in epic formulae: the question of the unique expression*, în *The Classical Quarterly*, 58 (1964), p. 164. La fel gîndește și Gerald F. Else: *Homer and the Homeric Problem*, The University of Cincinnati, 1965 *Lectures in memory of Louise Taft Semple*, p. 23: „S-a spus adeseori că un cîntăreț este un creator, nu numai un memorizator, el nu cîntă niciodată un cîntec de două ori la fel. Dar multe din diferențele dintre versiuni par să constea în adăugirea sau suprimarea unor versuri, unor scene sau episoade. O variație nelimitată și neregle-

mentată [am zice *controlată*, ca în exprimarea lui Maximilian Braun, despre improvizație], nu a fost pînă acum atestată."

[95] *Homer and modern oral poetry: some confusions*, în *The Classical Quarterly*, 54(1960), p. 280.

[96] *Originea poeziei populare*, București, 1922, p. 8.

[97] Maximilian Braun, *op. cit.*, p. 91.

[98] *Homeric repetitions*. University of California. Publications in Classical Philology, 12 (1933), p. 25. De altfel, o părere modernă reabilitează complet „locul comun". Albert Camus scrie, de pildă, în caietele sale că „locul comun e un produs al geniului". *Caiete*. Trad. rom., Buc., 1971, p. 232; iar Wolfgang Kayser le definește drept „clișee fixe sau scheme de gîndire și de exprimare". Vezi *op. cit.*, p. 110.

[99] *Homer and oral techniques*, în *Hesperia, Journal of the American School of classical Studies in Athens*, 38(1969), p. 163, 168.

[100] *Commonplaces and memorization in the oral tradition of the English and Scottish popular ballads*, în *Journal of American Folklore*, 74 (1961), nr. 292, p. 101.

[101] *Formulas in the Couronnement de Louis*, în *Romania*, 87 (1966), p. 318.

[102] *Folk-tale, fiction and Saga in the Homeric epics*, Berkeley and Los Angeles, 1956, p. 9.

[103] *On some „answering" expressions in Homer*, în *Classical Philology*, 64(1969), p. 81, 87.

[104] John C. McGalliard: *The complex art of Beowulf*, în *Modern Philology*, 59 (1962), p. 280.

[105] *Originality in Homeric and Akritan formulae*, în *Laografia*, 1959, p. 424.

[106] *Ibidem*, p. 425.

[107] *Die homerischen Beiwörter des Götter-und Menschengeschlechts*, Göttingen, 1859, p. 7.

[108] *Tradition and the oral poet*: *Homer, Huso and Avdo Medjedović*. În vol. *Atti del convegno internazionale sul tema*: *La poesia epica e la sua formazione*, Roma, 1970, p. 22.

[109] Gregory Gizelis, *op. cit.*, p. 168.

[110] Adrian Fochi, *Miorița*, p. 447.

[111] *Spontaneity and Tradition. A study in the oral art of Homer*, University of California Press, 1974, p. 10.

[112] *Ibidem*, p. 12.

[113] *Ibidem*, p. 13.

[114] *Ibidem*, p. 16.

[115] *Ibidem*, p. 19.

[116] *Ibidem*, p. 26.

[117] *The flexibility of the Homeric formula*, Oxford, 1968, cum nu ne-a fost accesibilă nici lucrarea lui Cassidy Frederic G., *How free was the Anglo-Saxon scop?* În vol. *Medieval and Renaissance Studies in Honor of Francis P. Magoun Jr.*,

New York, 1965, p. 75—85.

[118] René Wellek — Austin Warren, *Teoria literaturii*, Trad. rom., București, 1967, p. 342.

[119] *Principles of oral transmission in folk culture* (variations, affinity), în *Acta ethnologica*, 8 (1958), p. 182.

[120] *Ibidem*, p. 190—191.

[121] *The Singer of Tales*, p. 100.

[122] *Ibidem*, p. 101.

[123] *Romancero hispanico*, Madrid, 1953, vol. I, p. 45.

[124] *Ibidem*, p. 41.

[125] *Ibidem*, p. 49—50.

[126] *Op. cit.*, p. 25—26.

[127] Mihai Pop, *Caracterul formalizat al creațiilor orale*, în *Secolul 20*, 1967, nr. 5, p. 156. Însă în afară de mînuirea fără relief a acestor idei generale, care au devenit de mult un „loc comun" în cercetarea folclorică contemporană, acest autor nu aduce nimic nou și interesant în dezbaterea de față.

[128] G. Călinescu *Principii de estetică*, 1968, p. 322.

[129] Vezi: *Bibliografia generală a etnografiei și folclorului românesc*, București, 1968, vol. I, nr. 4198 unde se citează un text reconstituit „după 6 variante din Banat", sau nr. 4221, alt text reconstituit „după 5 texte din Banat. Mai grave sînt reconstrucțiile unor texte din provincii deosebite nr. 4195, 4224, unde se află asemenea specimene, după variante bănățene și transilvănene. Vezi descrierea metodei sale de lucru în *Luminatoriul*, 10(1889), nr. 15. Prima expunere a acestei metode în *Familia*, 17 (1881), p. 126, 131, 138, 143.

[130] G. Doncieux, *Le romancéro populaire de la France*, Paris, 1904.

[131] Radu Niculescu, *Actualitatea problematicii oralității folclorice*, în *Revista de etnografie și folclor*, 15 (1970), p. 243. Nu înțelegem însă de ce autorul, de obicei foarte atent cît privește expresia, vorbește despre un folclor „tradițional", de parcă ar exista și un folclor „netradițional". Ideea de tradiție este inclusă în termen și nu mai trebuie reluată printr-o perifrază.

[132] R. Menéndez Pidal, *op. cit.*, p. 48.

[133] *Istoria literaturii românești. Introducere sintetică*, București, 1929, p. 17. Vezi Adrian Fochi, *Nicolae Iorga și folclorul*, în *Revista de etnografie și folclor*, 11(1966), p. 454.

[134] *Balade populare românești*, București, 1964, vol. I, p. 73.

[135] *Op. cit.*, p. 61—62.

[136] *Cîntece bătrînești*, București, 1974, p. XLI.

[137] *Antologie de proză populară epică*, București, 1966, vol. I, p. 102—104.

[138] V.I. Propp, *Morfologia basmului*. Traducere română, București, 1970, pag. 116—117.

Cap. III: ANTECEDENTE ROMÂNEȘTI ȘI LORENZO RENZI

Cercetători români înaintași au făcut și ei unele observații asupra problemei oralității, dar în mod sporadic și cu caracter empiric, la fel cum se făceau în epocă și în alte părți. Aceste observații răzlețe nu se leagă între ele, pentru a constitui o direcție de cercetare. Dealtfel, în condițiile dinainte de eliberarea țării, cînd nu a existat o continuitate a efortului științific, era firesc ca, și în domeniul folcloristicii, ideile — chiar cele mai valoroase — să rămînă fără urmare aplicativă. Așa se face că idei judicioase și observații prețioase s-au pierdut pe drum, fără să lase urme despre existența lor, iar astăzi trebuie depuse sforțări remarcabile pentru a le dezgropa de sub praful timpului și de sub lespedea uitării. Tot așa, unele idei valoroase, ce constituie reale priorități românești, nu au pătruns în circuitul științific internațional. În capitolul anterior, am notat, atunci cînd a fost cazul, unele intervenții românești în dezbaterea despre oralitate; aici ne ocupăm de cîteva personalități mai reprezentative și de cîteva contribuții valorificabile și astăzi.

Începem cu B. Delavrancea, care n-a fost folclorist dar care a demonstrat o înțelegere specială pentru faptul folcloric. El pornește de la afirmația că „estetica noastră populară este la fel, în legile ei fundamentale, cu estetica operelor de cea mai înaltă cultură"[1] și descoperă faptul — vrednic să fie reținut — că poporul a reușit să-și întocmească „un depozit comun", „un arsenal național"[2] de mijloace de expresie, care nu are numai un simplu rol mnemotehnic — deși și acesta este un fapt esențial, cînd e vorba

de producții lungi și complicate — ci reprezintă „mijloace de creațiune"[3]. Nu e deci vorba numai de mijloace de expresie, ci de mijloace de creație și această precizare, atît de subtilă, trebuie desigur reținută. Tot Delavrancea vorbește despre așa-numitele „construcțiuni consacrate" pentru a exprima idei generale, care se reiau ori de cîte ori se ivește o situație identică. Și tot așa, el constată că, prin repetarea unor asemenea construcții consacrate, s-a ajuns ca anumite cîntece să dobîndească dimensiunile pe care le cunoaștem. „Dacă am lua unul din cele mai lungi cîntece bătrînești, pe *Meșterul Manole*, din colecțiunea regretatului G. Dem. Teodorescu, și l-am citi cu de aproape băgare de seamă, am constata că poetul popular n-a ajuns la 800 de versuri decît repetînd aproape jumătate din ele. Unele grupări de versuri revin de mai multe ori, sporind emoțiunea și preparînd catastrofa"[4]. Ceea ce ni se pare important în observația lui nu este ideea simplă a repetiției (și în opera lui Homer s-a constatat că măcar o treime e constituită din repetiții!), ci faptul că, în ochii lui, repetiția are un rol expresiv, artistic, creator (repetițiile sporesc emoțiunea și prepară catastrofa). Și, în fine, se cuvine să mai reținem pentru discuția noastră și seria acelor „mijloace de creațiune" la care au ajuns „neștiutorii de carte ai neamului nostru", deci la care s-a ajuns pe cale orală: „verbul pentru strîngerea și reținerea acțiunii, alegerea timpilor care ușurau rima sau asonanța, construcțiunile tipice, perechile de rime și de versuri care se rechemau între ele, repetirea mnemotehnică și estetică"[5]. Reținem din această enumărare ideea despre „construcțiuni tipice", care introduce în discuție conceptul de recurență prin ridicarea faptului la nivel de tipizare, și ideea despre „repetirea estetică", ceea ce înseamnă că are o funcție estetică și nu una pur tehnică. Constatăm așadar că Delavrancea se întîlnește cu teoria actuală a oralității nu numai în cîteva idei de bază, ci chiar și în anume formulări, utilizînd chiar același material lexical, ceea ce dă intervenției sale o coloratură foarte modernă și actuală. Păcat că observațiile sale n-au fost, la timp, fructificate de folcloristica noastră și duse mai departe!

În continuare, trebuie să ne oprim la contribuția lui Th. D. Speranția, cu toate că unii din istoricii actuali ai folcloristicii românești îi contestă orice merite[6]. Respingînd ceea ce trebuie respins ca injust sau incorect și reținînd ceea ce mai poate fi utilizat și astăzi, experiența științifică a lui Th. D. Speranția se dovedește totuși — în anumite puncte ale sale — valoroasă și

merită măcar un gînd bun, dacă nu chiar mai mult. Astfel, în 1904, încă[7], el discută despre „formule", pentru care dă definiția și cărora le analizează funcția, ceea ce nu este puțin, dacă ținem seama de momentul cînd o face. În concepția sa, „formula" este o repetiție în cadrul aceluiași text. Azi lucrurile sînt înțelese mai larg, dar reținem ideea de repetiție în conexiune cu ideea de formulă. În privința funcției, Speranția relevă numai aspectul tehnic, lingvistic. Noi trebuie să reținem faptul că autorul a fost atent la fenomen și preocupat de problematica lui, chiar dacă — în condițiile începutului de veac — observația nu putea fi decît superficială, iar explicația eronată. Sînt și alte idei ale sale ce pot fi amintite aici. Astfel, el vorbește despre așa-zisele „alternative de contrast" prin care înțelege de fapt „paralelismele antitetice"[8], precum și despre „acomodarea formulelor", idee care îl face foarte modern, fiind vorba — în definitiv — despre ceea ce se numește astăzi, pe plan mondial, „flexibilitatea formulei". Este vorba de procesul semantic ce are loc între formulă și contextul de inserție, care face ca formulele să capete „un fel de nuanțare care le scapă de monotonie"[9]. Exemplele pe care le dă sînt bine alese, ceea ce arată că pentru dînsul problema era limpede și că a înțeles-o bine. Interesantă ni se pare și observația cu care încheie discuția asupra chestiunii: „Deși nu dau aici exemple, totuși cred că și în poezia populară străină se întrebuințează acomodarea formulelor"[10]. Generalizarea la care ajunge în cazul de față se confirmă prin tot ce au afirmat cercetările ulterioare: fenomenul este universal. Peste cîțiva ani, Speranția s-a ocupat de arta cîntăreților și, în această direcție, are iarăși cîteva observații valoroase. Prima idee de acest fel se referă la caracterul improvizatoric al artei lăutarului: „Convingerea mea este că de obicei lăutarii care ne cîntă cîntece bătrînești, cîntece vechi, cîntece lungi, nu știu aceste cîntece pe din afară, pe de-a rostul, ci, cînd li se cer, ei le improvizează pe teme cunoscute. Lăutarul știe tema, întîmplarea, povestea... și pe această temă improvizează, adică croiește versuri"[11]. La vremea aceea, nu putea spune mai multe și mai bine! El observă și recurențele din arta lăutarilor și spune despre ele: „în bucăți diferite, în cîntece diferite, spuse de același lăutar, se întîlnesc aceleași vorbe, aceleași idei, ori chiar aceleași versuri"[12]. Observația este justă, dar limitată, pentru că vorbește numai de unul și „același lăutar", fără să vadă că fenomenul este general, al stilului însuși, nu al unuia sau altuia din reprezentanții

stilului. Dar el știe că lăutarul are la dispoziția sa „un fel de articole făcute gata și pe care la nevoie le poate întrebuința unde voiește. Astfel, fiecare lăutar are versuri aproape stereotipe, versuri gata de ale lui proprii, pe care le întîlnim în toate cîntecele lui și pe care, se-nțelege, nu le mai întîlnim la alții, numai dacă nu vor fi împrumutate"[13]. Vedem în această afirmație a lui Speranția un pas înapoi față de Delavrancea, care vorbea despre un repertoriu național, din care fiecare cîntăreț își ia materialul ce-i este necesar. Th. D. Speranția nu vede în arta cîntărețului produsul unui stil supraindividual, național, care dă unitate întregului nostru folclor. Și această eroare de optică devine la el, în continuare, o eroare de concepție. În general însă, trebuie să recunoaștem că observațiile sale sînt juste; interpretările pe care le dă sînt eronate, atît din cauza etapei concrete de dezvoltare a folcloristicii, cît și din cauza modului său personal de gîndire. Într-adevăr, el are înclinația de a ataca generalul, pornind de la un singur aspect al particularului, nu de la suma aspectelor particulare ale generalului. Nu e însă mai puțin adevărat, că nu-l putem refuza în bloc, cum nici nu trebuie să-l acceptăm în bloc. Opera nimănui nu reprezintă un „torent unic", în care totul e numai rău sau numai bun; trebuie să procedăm după vechiul precept „cum grano salis".

A treia personalitate despre care trebuie să discutăm în contextul de față este Nicolae Iorga. Se pare că „dintre caracteristicile majore ale creației populare, oralitatea este cea care l-a impresionat cel mai mult, făcîndu-l să revină în repetate rînduri asupra problemei, cu observații ce par să decurgă din propria lui experiență cu mediul și procesele folclorice. O primă explicație a amploarei și a atotputerniciei fenomenului o găsește în lipsa scrisului, ca mijloc de fixare a creațiilor. Din această cauză, «pe buzele fiecăruia din cei ce transmit cîntecul, el se preface; aș zice: cu toate părțile împrumutate de la înaintași el se crează din nou». O a doua explicație se găsește în psihologia informatorului. Același informator nu este în stare să reproducă aceeași piesă folclorică în aceleași forme de două ori consecutiv. Tot în psihologia interpretului descoperă și varianta, fiecare povestitor punînd pecetea sa personală pe istorisirea sa, iar calitatea produsului său fiind în funcție de talentul său. O altă explicație pentru permanenta mobilitate a textelor folclorice este schimbarea ce se produce în conștiința poporului, odată cu modificările intervenite în structura socială, politică, economică și culturală. Ultima expli-

cație a acestei mari mobilități este de ordin geografic. Fiecare motiv poetic «se îmbracă în versuri care variază dintr-un loc în altul», ceea ce nu afectează totuși unitatea interioară a subiectului, alienîndu-i mesajul unic și nerepetabil"[14]. Modalitatea esențială de creație în folclor este improvizația. Și, mergînd mai departe pe această linie, ajunge pînă în pragul erorii, atunci cînd spune că poezia populară: «ne se transmet pas, mais est sans cesse improvisée», sau că: «la littérature populaire ne consiste pas dans des sujets; la littérature populaire c'est un état d'âme, c'est une façon de rendre esthétique un état d'âme tout particulier». Cu toate acestea, cîntecele populare cuprind și anumite părți fixate „alcătuind sprijinuri pentru memorie și puncte de orientare"... „din loc în loc, fulgeră o rimă rară, arătînd cîntărețului că nu s-a înșelat, că da, acesta e drumul cel bun, că, fără a merge tocmai pe tocmai în urmele înaintașilor săi, el a atins punctul care trebuia atins și de unde calea se lămurește mai departe"[16]. Reținem, din ultima afirmație, ideea că părțile fixe ale cîntecelor au funcții, mnemotehnică pe de o parte, și de laitmotiv, pe de altă parte.

Acestea sînt — după cîte știm — contribuțiile românești cele mai de seamă privind problema oralității. Intervențiile, precum se vede, nu sînt nici prea numeroase și nici prea importante; dat fiind însă contextul de față, nu se putea să le trecem cu vederea. Pentru noi, ele constituie folositoare puncte de orientare în ceea ce privește subiectul nostru, chiar dacă rolul pe care l-au jucat în procesul de constituire a actualei teorii a oralității este minim sau nul. Dar chiar dacă ideile de mai sus n-au dat roadele, la care puteau să aspire, pentru noi este foarte reconfortant să știm că și unii din folcloriștii români înaintași au luat parte la o dezbatere care, abia în zilele noastre, cunoaște deplina îndreptățire științifică.

Am lăsat la urmă contribuția lui Constantin Brăiloiu, și pentru că ea se plasează cronologic după cercetătorii menționați mai sus, dar și pentru că, ținînd seama de meritele sale în ceea ce privește îndrumarea modernă a folcloristicii românești, el are dreptul la o discuție specială, aparte. Pentru Brăiloiu, ideea oralității este implicită întregului său demers științific. El știe că între creația scrisă și cea orală există o deosebire fundamentală. Iată cum exprimă el această idee, în ultimul studiu redactat înaintea morții sale: „absența scrisului răstoarnă în asemenea măsură condițiile creației, încît ne vedem siliți să reformăm însăși noțiunea pe

care o avem despre aceasta. Fără ajutorul a ceva scris, creația nu ar dura decît prin consimțămîntul universal al celor care o păstrează — el însuși (acest consimțămînt) fiind o consecință a uniformității gusturilor lor. « Opera » orală există în memoria celui care o adoptă și nu țîșnește la suprafață decît prin voința sa; viețile lor se confundă. Deoarece nici o grafie nu-i stabilește o dată pentru totdeauna, redactarea, această operă nu este « ceva făcut », ci ceva care se « face » și se reface mereu. Adică toate realizările individuale ale unui tip melodic sînt la fel de adevărate și au aceeași greutate în balanța judecății. Adică, de asemenea, « instinctul variației » nu este o simplă furie de variere ci urmarea necesară a lipsei unui model irecuzabil"[17]. Ceea ce spune aici învățatul, cu referire la muzica populară, se referă tot atît de bine și la aspectul textologic al creației folclorice; sau, mai bine zis, tot ceea ce am discutat pînă acum, în planul textului, se aplică — în concepția lui Brăiloiu — și aspectului muzical al acestei creații care, în definitiv, este o creație unică ce se conduce după principii și norme unice. Această unitate a normelor ce stau la baza creației folclorice, atît în ce privește aspectul textologic, cît și aspectul muzical, a constituit obiectul principal al muncii de cercetare a lui Constantin Brăiloiu. Toată viața sa, marele învățat s-a străduit să detecteze raporturile de condiționare reciprocă dintre planul muzical și cel al textului. Principalul său studiu în direcția aceasta are în vedere versul popular românesc, care — în concepția sa — nu poate fi înțeles în afara acțiunii conjugate a trei factori: melodie, text și model metrico-ritmic. Cînd și-a publicat studiul, în anul 1954, șocul produs a fost atît de puternic în obișnuințele vremii, încît și unele mari personalități ale culturii noastre și-au pierdut cumpătul. Așa s-a întîmplat, de pildă, cu G. Călinescu[18]. Noi știm acuma că versurile populare nu se citesc în cărți și nu se recită, cum ne sfătuia să facem Călinescu, ci că ele se cîntă și că nu există — în realitate — decît în timpul cîntării concrete. Ca să facă versuri, lăutarul trebuie să cînte. Adesea, lăutarii „refuză să dicteze textul poetic al cîntecelor" și nu au percepția spațială a lui: cei care știu să scrie „așază versurile pe toată lărgimea hîrtiei, unele după altele, ca și propozițiile frazei. Ei concep versurile înseși atît de puțin ca unități distinctive, încît le numesc simplu « vorbe » și vor spune, de exemplu, pentru a indica locul unui refren: *la toată vorba* (după fiecare vers). Precizare excepțională, dealtfel: dictînd, majoritatea lor

omit deliberat nu numai refrenele ci, și toate repetițiile de cuvinte, astfel că adesea este imposibil să se reconstituie forma adevărată a ceea ce îți transmit"[19]. Legătura dintre text și melodie este atît de organic strînsă, încît apare ca un non sens să cercetezi — chiar numai pe durata studiului — în mod izolat, un aspect sau altul: cercetarea trebuie să urmărească aprecierea globală și concomitentă a ambelor aspecte în timpul concret al cîntării. Cercetări ulterioare au demonstrat unitatea principiilor și normelor ce stau la baza creației folclorice, pînă în cele mai semnificative amănunte. Iată, de exemplu, ce afirmă un elev de al lui Brăiloiu: „după cum unele formulări poetice stereotipe pot fi întîlnite în balade diferite — la același interpret uneori — așijderea « călătoresc », de la un grup de variante la altele, anume formule melodice, contribuind, în ultimă instanță, și unele și altele, la unitatea stilistică a genului [subînțeles: genul cîntecului epic][20]. Cu alte cuvinte, muzicologii noștri recunosc astăzi și ei că și componenta muzicală a unui cîntec se formează cu ajutorul unor *formule melodice călătoare*, la fel cum teoria oralității vorbește despre formule textologice, cu care se realizează componenta poetică a unui cîntec. Este așadar vorba de un unic sistem de creație, prin formule, indiferent dacă ele sînt muzicale sau textologice și indiferent de dimensiunea și tipologia acestor formule. Și iată cum apare această idee la Constantin Brăiloiu: „Dar cu cît aceste posibilități se înmulțesc, cu atît se cristalizează repertorii de locuri comune, locuțiuni curente, formule bune oricînd și oriunde, în care s-ar putea vedea un început de creație, chiar dacă ar deriva aproape inevitabil numai din sistemul însuși"[21]. În acest punct al concepției sale, Brăiloiu ajunge, în mod independent la aceleași concluzii ca și actualii promotori ai teoriei oralității: sistemul însuși este generativ, în afara intervenției omului care îl folosește; tehnica însăși se convertește în act de creație. Departe de a-l aservi pe cîntăreț, sistemul însuși îl împinge spre creație, prin ceea ce este „generativ" în însăși esența sistemului. Dar „dorința de a inova — mobil principal al creatorului cult — nu ocupă efectiv nici un loc în preocupările « primitivului ». În raport cu ce ar inova el? Grija lui este de a-și salva bunul și nu de a-l înlocui"[22]. În acest punct însă, Brăiloiu se deosebește de A. B. Lord. Ultimul arată că la diferiții cîntăreți există dorința de originalitate, deci tendința spre inovare, dar ceea ce le lipsește este ocazia. Sistemul nu oferă ocazii potrivite pentru inovare[23]. Credem că formu-

larea lui Brăiloiu este cea justă: cîntărețul tradițional urmărește să re-creeze tradiția, nu s-o înlocuiască; sîntem în prezența unui act conștient, cu atît mai mult cu cît — în cazul cîntecului epic — se presupune și existența unui public ce pretinde ca tradiția să nu-i fie alterată (prin exercitarea acelei „cenzuri preventive" a publicului asupra cîntărețului, căruia i se cere să cînte o anumită piesă și într-un anumit mod). În legătură cu contribuția lui Constantin Brăiloiu, trebuie să mai reținem un fapt semnificativ și anume că el a ajuns să exprime idei atît de moderne privind oralitatea, înainte ca teoria actuală a oralității să fi fost ea însăși elaborată. Brăiloiu a descoperit, în mod independent, elementele de bază ale teoriei, deoarece, înainte de toate, el a fost un mare și competent practician al muncii de teren și de culegere. Contactul viu cu realitatea folclorică a avut darul de a-i stimula gîndirea, în așa fel încît să se cristalizeze într-o perspectivă organică, într-un sistem coerent. Tot contactul cu terenul, dar și forma mentis, l-au ferit de orice alunecare în eroare, așa încît sarcina cercetărilor viitoare rămîne de a duce mai departe munca începută de el. Se cere confruntarea tot mai sistematică și mai amănunțită a procedeelor tipic muzicale cu arsenalul de procedee tipic textologice (ambele emanații ale aceleași situații unice de fond, oralitatea), pentru a detecta toate reciprocitățile dintre cele două planuri ale unicei expresii artistice. Abia cînd o asemenea operație va fi definitiv fixată în repertorii și în diverși indici, permanent comparabili, se va fi făcut un real progres în studiul cîntecului nostru tradițional. Pentru moment, ne aflăm la începutul drumului, dar rezultatele dobîndite pînă acum în domeniul textologiei îndreptățesc tot optimismul. Încheiem acest paragraf arătînd că este o iluzie să-și închipuie cineva că poate „gusta" esteticește o creație folclorică în afara condițiilor autentice ale producerii sale, respectiv în afara principiului pe care folcloristica modernă îl denumește „sincretism"; și este o iluzie tot atît de mare să creadă cineva că poate studia adecvat o creație folclorică numai după aspectul său textologic.

De-a lungul anilor, numeroși învățați străini s-au arătat preocupați de folclorul românesc, întocmind tot felul de lucrări, care au popularizat în medii străine valorile culturii noastre populare și au oferit cercetătorilor noștri puncte de vedere fructificabile în cercetarea autohtonă. Șirul acestor învățați este destul de lung, noi ne referim însă la cei ce s-au ocupat de folclorul nostru în ulti-

mul sfert de secol. Pentru această perioadă, sînt de semnalat trei lucrări principale, apărute, una în Spania[24], a doua în Uniunea Sovietică[25] și a treia în Italia[26]. Toate aceste trei lucrări au o trăsătură comună și anume: ele sînt, de fapt, antologii traduse în limbile spaniolă, rusă și italiană, precedate de cîte un amplu studiu introductiv, ca punere în temă. Toate aceste trei lucrări fac astfel o bună și utilă propagandă în favoarea culturii noastre folclorice, în expresia ei cea mai pură și mai concentrată care e poezia; toate urmăresc să prezinte unui public străin ceea ce este specific pentru arta orală a poporului nostru. Dintre aceste trei cărți, una are legături directe cu subiectul de care ne ocupăm în lucrarea de față. Este vorba de cartea lui Lorenzo Renzi, care se constituie ca o contribuție originală la îmbogățirea teoriei oralității, pe plan general, și reprezintă un aport însemnat la conturarea variantei românești a acestei teorii. Avînd în vedere, așadar, că lucrarea sa are două categorii de merite (una privind teoria, iar alta folclorul românesc), ne vom ocupa, în continuare de această carte, în dubla ei accepție științifică.

Cartea lui Lorenzo Renzi dedică problemei oralității, în perspectiva teoriei lui M. Parry și A. B. Lord, partea întîia a lucrării, intitulată „stile tradizionale" (p. 15—71), ceea ce reprezintă 56 de pagini, deci spațiul cel mai larg ce i-a fost consacrat vreodată acestei chestiuni. Recunoscînd că formulele (după celebra definiție a lui M. Parry) „sînt în mod efectiv semnul cel mai evident al oralității", Renzi introduce în cercetarea sa o noțiune științifică nouă, care îmbogățește teoria oralității cu un concept fertil. Este vorba de acele modele metrico-gramaticale, pe care le numește „scheme formulistice", „a căror funcționare nu e în mod obligatoriu legată de un anume material lexical și a căror utilizare e deci mai largă decît cea a formulelor". Modelul metric al acestor scheme i se pare „un vero stivale di ferro dello stile" [un tipar de fier al stilului], deoarece „versurile scurte și cerința rimei reduce în mod notabil posibilitățile de combinație în planul morfologico-sintactic și în planul lexical"[27]. Acesta este aportul personal și original, foarte important, al lui Renzi la îmbogățirea teoriei oralității. Oricît ar fi de rigid acest „tipar de fier" (el îi spune „cizmă de fier"), prin faptul că materialul lexical se schimbă, schemele formulistice ale lui Renzi dovedesc că orice cîntăreț dispune totuși de o mare libertate de improvizare, deci de inovare în cuprinsul tradiției. Anumite sintagme îi servesc numai ca model potențial;

el le imită, utilizînd alt material lexical. Desigur, libertatea sa e îngrădită de „cenzura preventivă" a publicului, care totdeauna își impune, în cadrul performanței, dreptul său de a sancționa opera cîntărețului. După o scurtă incursiune în domeniul metricii, care îi permite să afirme o idee esențială privind versul popular românesc (idee preluată de la Constantin Brăiloiu) și anume că „valorile ritmice se definesc numai în momentul execuției"[28], Renzi abordează direct și curajos problema „dicțiunii formulistice" (dettato formulistico), în cadrul căreia tratează despre *formulă, temă și schemă formulistică*, ca și despre alte fenomene orale colaterale: *repetiția, paralelismul, sistemele de formule* etc. Se vede așadar că Lorenzo Renzi aplică la studiul folclorului românesc, și în speță la studiul cîntecului epic tradițional, conceptele de bază ale noii teorii a oralității. Pornind de la definiția lui M. Parry, el constată că în folclorul românesc, datorită condițiilor particulare în care s-a dezvoltat, formula cuprinde adeseori mai multe versuri, ceea ce aiurea se întîlnește mai rar, și afirmă că e utilizată mai puțin la prezentarea eroilor epici, decît la reprezentarea unor situații tipice. În privința ultimei afirmații, nu putem fi de acord cu autorul și repertoriul nostru de „locuri comune" ne dă dreptate cu prisosință. Menționăm aici, în treacăt, că prezentarea eroilor se face în nu mai puțin de 10 portrete și în numeroase alte caracterizări mai sumare, iar prezentarea unor situații tipice în numai 5 peisaje. Bineînțeles nu trebuie să rămînem la aceste simple elemente de statistică și, mai ales, trebuie să ne ferim de afirmațiile cu caracter apodictic: avem de a face cu elemente de creație vie, în permanentă fluctuație funcțională. Renzi face însă o observație foarte subtilă atunci cînd arată că formulele pot avea o parte fixă și o parte mobilă sau variabilă, ceea ce introduce în discuție, într-un mod judicios și nou, problema „flexibilității" formulelor românești. Este și aici un aport valoros al lui Renzi la problema generală a oralității. El vede în aceste cazuri o anume variabilitate funcțională sau pertinentă, numită de el și „variabilitate de comutare". Și A. B. Lord dădea cîteva exemple de formule de acest gen din epica sîrbo-croată, referitoare însă numai la componentele emistihului final[29], iar noi înșine, cu cîțiva ani mai înainte, am detectat asemenea formule în cîntecul epic sîrbo-croat și bulgăresc[30]. Nu este vorba aici de a proclama anumite priorități, ci numai de a demonstra că fenomenul este mai larg, aplicîndu-se și la folclorul altor popoare decît cel românesc, Lo-

renzo Renzi are meritul de a-i fi dat un nume și de a fi stăruit cu discuția asupra lui, pornind de la materialul românesc. Reluăm un exemplu sîrbo-croat, din aceeași categorie (comutarea afectează emistihul întreg):

Al govori { bolesni Dojčine,
Jelica sestrica,
Pere potkovaču [31]

Se vede foarte limpede că partea fixă a formulei e constituită din verbul dicendi al primului emistih, iar partea comutabilă, substituibilă apare în emistihul secund și se referă la persoana care utilizează verbul: *Doicin bolnavul, sora Jelica, potcovarul Pero.* Pentru paralelizare, oferim un exemplu din Renzi:

Mistricene
Antofiță
Ilincuțo
Șiretițo
Căpitane } dumneata [32]

unde jocul de comutare este de asemenea emistihial. Nu are nici o importanță faptul că în exemplul sîrbo-croat partea fixă apare în primul emistih, în timp ce în exemplul românesc ea apare în emistihul secund. Ceea ce interesează este jocul de comutare în legătură cu cezura aparentă a versurilor. În continuare, Renzi analizează 7 tipuri diverse de formule, de la cele mai simple (de emistih), pînă la cele mai complexe (formule — rimă) care afectează grupuri întregi de versuri rimate. Toate exemplele de formule detectate de Renzi sînt din categoria celor comutabile. Lorenzo Renzi dovedește astfel o foarte fină cunoaștere a limbii române, precum și capacitatea de a distinge fenomene extrem de subtile, ceea ce ne bucură în mod special. Desigur, cele 7 tipuri de formule discutate de el nu epuizează nici pe departe mulțimea și varietatea formulelor din cîntecul epic tradițional al românilor, dar ceea ce a făcut cercetătorul italian este cu adevărat remarcabil și poate servi ca exemplu pentru toți cercetătorii folclorului nostru. După ce trece astfel în revistă cele mai evidente cazuri de dicțiune formulistică, Renzi se ocupă, în continuare, cu analiza unei așa-zise *teme* (după definiția și denumirea lui A.B. Lord) și anume a „banchetului solemn". Arătam cu altă ocazie că acest concept, introdus în discuție de Lord, nu are darul de a limpezi lucrurile și că a provocat cele mai multe luări critice de poziție.

Renzi însă, ca unul ce acceptă întreaga teorie a oralității fără cea mai mică ezitare, discută despre acest concept, cu toată seriozitatea, deși știe foarte bine că diferența dintre „formulă" și „temă" e o chestiune de natură empirică: „diferența este cantitativă și nu calitativă" [33]. De asemenea, el știe că „tema" nu poate fi echivalată cu „funcția" lui Propp.[34] Noi nu ținem seama de acest concept, considerîndu-l inutil. Pentru noi termenul de „formulă" acoperă perfect ideea, indiferent de dimensiunea elementului recurent. Mai interesante ni se par însă analizele lui Renzi privitoare la așa-numitele „scheme formulistice" sau „sistemele de formule", în care cercetătorul încearcă să facă un pas înspre sinteza (care este, în fapt, cîntecul) și să-l înțeleagă în chip integralist, dincolo de componentele sale strict episodice. Tot așa, interesante sînt și observațiile sale asupra tropilor. Am avea de adăugat aici doar o distincție: ținînd seamă de faptul că vorbim de oralitate, se cuvine să înțelegem că toți tropii născuți din această situație specială trebuie să fie figuri de repetiție și nu figuri de substituție. Metafora, care este o figură tipică de substituție, nu este proprie, caracteristică pentru arta orală. De aceea ea apare atît de rar în folclor. În final, Lorenzo Renzi analizează 4 texte (*Meșterul Manole*, *Antofică*, *Kira* și *Miorița*), în lumina teoriei oralității și a stilului „formulistic". Este o metodă interesantă, pe care va trebui s-o folosească și cercetătorii noștri, pentru caracterizarea unei variante concrete, dar și pentru caracterizarea subiectelor epice înseși, determinîndu-se unde intervin momentele convenționale (de recurență), în ce mod și cu ce funcție. În același timp, metoda aceasta permite să ajungem la caracterizarea artei unui cîntăreț anumit și a tradiției lăutărești dintr-o anumită zonă sau regiune. Astfel, Lorenzo Renzi, cu contribuția lui, ne-a oferit un exemplu despre ceea ce trebuie să facem de acum înainte pentru a adînci, și lărgi în același timp, cunoașterea noastră în legătură cu cîntecul nostru epic tradițional și cu folclorul nostru, în general. Nu putem să-i fim decît recunoscători pentru imensa osteneală ce și-a dat-o pentru a înțelege el însuși mecanismele atît de fine și de greu detectabile ale sistemului poetic al folclorului nostru și pentru a ne convinge și pe noi de justețea drumului pe care a mers. Și e cu atît mai necesar să începem o cercetare aprofundată în direcția arătată de el, cu cît avem — așa cum am arătat în prima parte a acestui capitol — o bună bază de pornire autohtonă și puncte de vedere proprii — pe care Lorenzo Renzi nu le-a cu-

noscut — și a căror valorificare, în condițiile științei de azi, făgăduiesc rezultate de cea mai înaltă valoare.

[1] B. Delavrancea, *Din estetica poeziei populare*. Discurs de recepție la A.R. în 22 mai 1913. București, 1913, p. 10.

[2] *Ibidem*, p. 12.

[3] *Ibidem*, p. 14.

[4] *Ibidem*, p. 13—14.

[5] *Ibidem*, p. 14.

[6] Ovidiu Bîrlea, *Istoria folcloristicii românești*, București, 1974, p. 336, unde se arată că lucrările sale „mișună de idei mai mult decît îndrăznețe, fără nici un temei care să le facă întrucîtva plauzibile, încît ele constituie mai mult un obiect de curiozitate în istoria folcloristicii". Și Gheorghe Vrabie, *Folcloristica română*, București, 1968, p. 313, arată că măcar într-o anumită direcție, opera sa „a fost orientată pe o cale greșită".

[7] Th.D. Speranția: *Introducere în literatura populară română*. Studiu comparativ, București, 1904, p. 176, unde are un capitol întreg intitulat *Repetirea formulelor*. Definiția pe care o dă este restrictivă: „Numim formulă o grupă de cuvinte care se repetă de două sau de mai multe ori în aceeași bucată de poezie și chiar de proză", ceea ce nu o face echivalentă cu formula lui Parry. Cît privește funcția, el constată că „formulele fac mai multe servicii: se întrebuințează a) ca mijloc de recapitulare, b) ca conjunctive sau legătoare, c) ca atributive. Ca mijloc de recapitulare, formulele servesc a reaminti oarecum ceea ce a fost vorba mai-nainte. Reamintirea aceasta însă, a ideilor de mai-nainte pe lîngă ideile nouă de acuma, servește ca un fel de legătură și astfel formula devine conjunctivă. O formulă poate fi numai recapitulativă sau numai conjunctivă sau și amîndouă deodată și acesta e cazul cel mai obișnuit".

[8] *Ibidem*, p. 180—181.

[9] *Ibidem*, p. 182.

[10] *Ibidem*, p. 186.

[11] Th.D. Speranția, *Lăutarii și poezia populară. Cîntecele bătrînești*. În vol. *Mioriția și călușarii, urme de la daci și alte studii de folclor*, București, 1915, p. 198—199.

[12] *Ibidem*, p. 202.

[13] *Ibidem*, p 202. „În ciuda faimosului citat al lui Buffon, stilul nu reprezintă numai omul, ci și societatea. Stilul este, pe scurt, comunitatea evidențelor transpuse în forme, în teme, în imagini. Ca și societatea, stilul are ortodoxiile sale — academismele — și disidențele sale creatoare, care-și găsesc de altfel sprijin în interiorul lui". Autorul numește aceste obligații stilistice „convenienţă" și

conchide prin a afirma că „oricare ar fi geniul creator al unui scriitor, el poate încălca dar nu ignora exigențele gustului ambiant". Robert Escarpit: *De la sociologia literaturii la teoria comunicării.* Studii și eseuri. Trad. rom., Buc., 1980, p. 92.

[14] Adrian Fochi, *Nicolae Iorga și folclorul*, în *Revista de etnografie și folclor*, 11(1966), p. 451—452.

[15] *Ibidem*, p. 452.

[16] N. Iorga, *Istoria literaturii românești*, Ediția II, București, 1925, vol. I, p. 34.

[17] Constantin Brăiloiu, *Reflecții asupra creației muzicale colective*. În vol. *Opere*, București, 1969, vol. II, p. 214—215.

[18] G. Călinescu, *Arta literară în folclor*, în vol. *Istoria literaturii române*, București, 1964, vol. I, p. 200—229. Arată acolo că o piesă folclorică poate fi gustată chiar de cel mai rafinat și mai pretențios estet numai din latura literară, fără să existe necesitatea de a recepta și componenta sa muzicală. „În poezia populară, textul (spre a fi judecat esteticește) nu numai că se dispensează de melodie, dar, eliberat de ea, apare în toată plenitudinea, cu o ritmică, o legănare proprie, și pe măsură ce prin mijlocirea cărții ne obișnuim a recita versuri populare, reconstituirea spectacolului muzical ni se pare de domeniul arheologiei, într-atît folclorul depășește gustul unor anume grupuri umane spre a interesa pe toți iubitorii de literatură, chiar refractari compromisurilor cu muzica". Am citat după *Principii de estetică*, București, 1968, p. 301. Se vede cum, în focul polemicii, G. Călinescu împinge lucrurile la extrem, deși știe foarte bine că lucrurile „prezintă pentru muzicolog un interes deosebit". „Aceste acomodări cu melodia sînt, în marea poezie populară, neglijabile", dar cine are — în privința aceasta — dreptul să vorbească despre „acomodări" sau despre poezie populară „mare" sau „mică"? E cu atît mai ciudată afirmația învățatului român, cu cît — pe plan general european — se recunoaște, de multă vreme încă, faptul că fiecare poem are o melodie a sa și că „poeziile încep în mintea poetului ca o melodie fără cuvinte". Wolfgang Kayser: *op. cit.*, p. 367. La noi, George Coșbuc făcea mărturisirea importantă că ritmul drumului de fier i-a inspirat cele mai multe poeme, prin melodia pe care i-au sugerat-o.

[19] Constantin Brăiloiu, *Versul popular românesc cîntat*, în vol. *Opere*, București, 1969, vol. I, p. 18—19.

[20] Tiberiu Alexandru, *Muzica populară românească*, București, 1975, p. 57. Vezi și Emilia Comișel, *Contribuție la cunoașterea eposului popular cîntat. Recitativul epic*, în *Revista de folclor*, 7 (1962), nr. 3—4, p. 22: „În realitatea practicii actuale se constată însă că situația este schimbată, mai multe texte de balade, diferite ca tematică, cîntîndu-se pe aceeași melodie, datorită unor formule melodice stereotipe care «călătoresc» în repertoriul aceluiași cîntăreț sau a unor cîntăreți diferiți".

[21] Constantin Brăiloiu, *Reflecții asupra creației muzicale colective*, p. 219—220.

[22] *Ibidem*, p. 216.

[23] A.B. Lord, *The Singer of Tales*, p. 45.

[24] Luis L. Cortés, *Antologia de la poesia popular rumana*. Edicion bilingüe con un estudio preliminar y notas, Salamanca, 1955, 323 pag. Despre lucrare, am referat noi, la vremea cuvenită, în *România literară*, și recent, Ovidiu Bîrlea în *Cahiers roumains d'études littéraires*, București, 1977, nr. 1, p. 153—155.

[25] V.M. Gațak, *Восточнороманский героический эпос*, Moscova, 1967. 470 pag. Nu știm ca cineva de la noi să se fi ocupat de această foarte interesantă lucrare.

[26] Lorenzo Renzi, *Canti narrativi tradizionali romeni*. Studio e testi, Firenze, 1969, 169 pag. Nici despre această lucrare nu s-a scris pînă acum la noi, dar un fragment din ea a fost republicat, în traducere românească, în vol.: *Poetică și stilistică. Orientări moderne*, București, 1972, p. 475—496.

[27] *Ibidem*, p. 17.

[28] *Ibidem*, p. 23.

[29] A.B. Lord, *op. cit.*, p. 48.

[30] Adrian Fochi, *Das Doitschin-Lied in der südosteuropäischen Volksüberlieferung. II*, în *Revue des études sud-est européennes*, 3(1965), p. 482—483, unde analizăm 2 exemple sirbo-croate și 3 bulgărești.

[31] *Ibidem*, p. 482.

[32] Lorenzo Renzi, *op. cit.*, p. 31.

[33] *Ibidem* p. 36.

[34] *Ibidem*, p. 34.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

„Cîntecele populare necîntate sînt numai pe jumătate cîntece populare, sau chiar deloc". A.Fr.C. Vilmar: *Geschichte der deutschen National-Literatur*, 1881, p. 228.

Cap. IV: EFECTE ALE ORALITĂȚII: PUNCTUL DE VEDERE SINCRETIC

Cîntecul nu există decît în momentul cîntării. Și chiar atunci, el nu există decît sub forma unei simple variante a sa. De înțelegerea corectă a acestei realități depinde perceperea firească a artei orale. Desigur, nimeni nu ne împiedică să luăm cunoștință despre un cîntec numai după textul său tipărit în vreo carte, dar aceasta înseamnă a ne mulțumi cu cunoașterea unei singure laturi a faptului estetic care este cîntecul, ignorînd — cu bună știință — toate celelalte laturi ale sale. Este ceva asemănător cu a susține că e de ajuns să-l citești pe Shakespeare pentru a-i înțelege opera. G. Călinescu făcea un incontestabil elogiu artei folclorice românești atunci cînd afirma că te poți dispensa de planul muzical al cîntecului epic [1]. Nici un demers științific nu se mai limitează astăzi la aspectul textologic al problemei. În acest moment ne despărțim de teoria oralității în versiunea ei americană și chiar sovietică [2] și ne sprijinim pe propriile noastre observații și experiențe. Trebuie să ducem mai departe cîștigurile științifice înregistrate de folcloristica noastră prin munca lui Constantin Brăiloiu, nu să revenim la poziții științifice depășite de el. Motto-ul, pe care l-am pus în fruntea acestui capitol, arată că în alte părți lucrurile acestea erau cunoscute încă de la finele secolului trecut. În acest punct, folcloristica românească a înregistrat unele succese de mare răsunet, îmbogățind substanțial teoria oralității, asigurîndu-și astfel o prioritate mondială incontestabilă. Merite deosebite, în privința aceasta, și-a cîștigat Al.I. Amzulescu. Pornind de la necesitatea notării integraliste a cîntecului epic, cercetătorul a imaginat un nou sistem de transcriere și editare a mate-

rialelor, în așa fel încît să oglindească — în măsura posibilităților actuale — realitatea concretă a „cîntării", nu numai a „cîntecului". Cîntecul este un fenomen artistic în plină desfășurare procesuală și orice notare a lui trebuie să țină seama de acest lucru. De aceea, ultima sa lucrare publicată [3], care prezintă transcrierea unui mare lot de cîntece epice din colecțiile Institutului de cercetări etnologice și dialectologice, sectorul de folclor, din București, s-a străduit — cu succes — să suprindă aspectul sincretic al fenomenului, urmărind reciprocitățile dintre planul textologic și cel muzical.

În capitolul de față, ne-am propus să discutăm anume efecte ale oralității, punînd de acord experiența românească cu cea internațională. Pornim de la o situație globală, oglindită într-un tabel sinoptic, cuprinzînd textele publicate de Amzulescu, încercînd să prelucrăm datele obținute în vederea dobîndirii a trei categorii de concluzii: unele privind gradul de variabilitate a textului în raport cu „cîntarea" sau; altele privind raportul dintre *cîntare* și *recitare*, ca moduri distincte în cadrul performanței; în fine, altele referindu-se la însăși tehnica de creație (improvizarea prin paratexă). La întocmirea acestui tabel, am folosit anume notații cifrice, întrucît numai acestea sînt permanent comparabile și au însușirea de a scoate discuțiile din climatul de imprecizie cu care ne-a obișnuit folcloristica tradițională. Cum este ușor de presupus, cifra nu ne interesează în esența ei matematică, ci în semnificația sa tipică. Am folosit această metodă și în alte împrejurări și — cu toate că n-am găsit peste tot consensul cuvenit — am avut satisfacția de a opera cu mai multă precizie și rigoare, de aceea recurgem și acum la un procedeu, care, în concepția noastră, și-a validat de mult utilitatea. Adăugînd la acestea și un coeficient normal de eroare, înlăturăm tot ceea ce poate părea prea pozitivist în demersul nostru și credem că putem oferi cîteva rezultate indiscutabile. Cercetarea însăși pretinde o anume cuantificare, cu condiția ca interpretarea să nu se facă numai din latura pur mecanicistă a lucrurilor.

1. Nu mai este un secret pentru nimeni că, în materie de folclor, subiectul — de orice natură ar fi el — se exprimă numai prin intermediul variantei. Ideea de variantă introduce în discuție o însușire particulară a folclorului și anume identitatea în multiplicitate, egalitatea în inegalitate, raportul dialectic dintre general și particular, dintre abstracțiune și concret. Într-adevăr, nici o

Nr. crt.	Subiectul	Versuri		Proporția	Recitativ parlato	Proporția	Rime în imperfect	Proporția	Observații	
		tipărite	cîntate în plus						Zona	Cîntărețul
1	Soarele și luna	254	34	13,38%	34	13,38%	87	34,25%	Ilfov	C. Mustățea
2	Corbul și vîntul	99	—	—	—	—	17	17,17%	Dolj	Oprea Vană
3	Gerul	127	17	13,38%	—	—	38	29,92%	Dolj	M. Constantin
4	Idem	125	33	26,40%	80	64,00%	40	32,00%	Dolj	St. Neagu
5	Trei surori la flori	113	57	50,44%	—	—	32	28,32%	Olt	G. Pitulice
6	Idem	91	15	16,48%	—	—	41	45,05%	Argeș	Al. Manea
7	Cel popă din piatră	114	18	15,79%	1	0,88%	48	42,11%	Ilfov	C. Mustățea
8	Idem	92	18	19,56%	1	1,09%	33	35,87%	Ilfov	I. Cristache
9	Iovan Iorgovan	212	18	8,49%	75	35,38%	68	32,07%	Dolj	M. Constantin
10	Șarpele	238	31	13,02%	4	1,68%	93	39,07%	Ilfov	M. Pinzaru
11	Scorpia	191	12	6,28%	12	6,28	63	32,98%	Tel.	C. Staicu
12	Trei frați și 9 zmei	174	32	18,39%	17	9,77%	59	33,91%	Dolj	Fl. Pucă

BCU IASI CENTRALA UNIVERSITARA

Nr. crr.	Subiectul	Versuri		Proporția	Recitativ parlato	Proporția	Rime în imperfect	Proporția	Observații	
		tipărite	cîntate în plus						Zona	Cîntărețul
13	Idem	164	26	15,85%	114	69,51%	53	32,32%	Dolj	St. Neagu
14	Idem	142	19	13,38%	1	0,70%	30	21,13%	Ilfov	C. Mustățea
15	Bogdan Dimian	111	32	28,83%	51	45,95%	19	17,12%	Olt	D. Candoi (Mic)
16	Idem	97	10	10,31%	76	78,35%	35	36,08%	Tel.	M. Dorcea
17	Vidros	393	13	3,31%	252	64,12%	144	36,64%	Tel.	V. Tetin
18	Idem	231	17	7,36%	158	68,40%	71	30,74%	Tel.	V. Burcea
19	Trei lebebe	65	6	9,23%	—	—	28	43,08%	Dolj	M. Constantin
20	Idem	30	—	—	—	—	6	20,00%	Dolj	N.P. Ștcolea
21	Idem	73	9	12,33%	52	71,23%	28	38,36%	Tel.	M. Dorcea
22	Mizilca	354	12	3,39%	296	83,62%	128	36,16%	Tel.	M. Dorcea
23	Cea fată de frînc	182	13	7,14%	169	92,86%	37	20,33%	Dolj	St. Neagu
24	Idem	112	28	25,00%	—	—	31	27,68%	Dolj	Al. Stingă
25	Lectinul bogat	199	19	9,55%	—	—	90	45,23%	Dolj	M. Constantin

BCU IASI CENTRUL UNIVERSITAR LIBRARY

Nr. crt.	Subiectul	Versuri		Proporția	Recitativ parlato	Proporția	Rime în imperfect	Proporția	Observații	
		tipărite	cîntate în plus						Zona	Cîntărețul
26	Voinicul adormit	54	10	18,52%	36	66,67%	6	11,11%	Tel.	V. Burcea
27	Idem	161	27	16,77%	—	—	34	21,12%	Olt	N. Candoi
28	Voinicul rănit	201	53	25,37%	—	—	41	20,40%	Ilfov	V. Anghelache
29	Idem	148	16	10,81%	—	—	30	20,27%	Ilfov	C. Mustățea
30	Voica	346	22	6,36%	237	68,50%	117	33,82%	Olt	M. Căpățînă
31	Novac. Lidva circiumărița	536	19	3,54%	515	96,08%	221	41,23%	Olt	N. Candoi
32	Novac. Fata cadiului	209	16	7,66%	181	86,60%	72	34,45%	Dolj	St. Neagu
33	Doicin bolnavu	347	81	23,34%	—	—	149	42,94%	Olt	N. Candoi (Turică)
34	Idem	162	50	30,86%	—	—	43	26,54%	Dolj	St. Neagu
35	Marcu viteazu	137	5	3,65%	39	28,47%	40	29,20%	Dolj	M. Constantin
36	Pătru haiducu	248	31	12,50%	—	—	101	40,73%	Olt	N. Candoi

BCU BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITARĂ LIBRARY

Nr. crt.	Subiectul	Versuri		Proporția	Recitativ parlato	Proporția	Rime în imperfect	Proporția	Observații	
		tipărite	cîntate în plus						Zona	Cîntărețul
37	Tănislav	260	5	1,92%	74	28,46%	103	39,62%	Dolj	M. Constantin
38	Badu circiumaru	243	1	0,41%	76	31,28%	75	30,86%	Dolj	M. Constantin
39	Chira Chiralina	319	30	9,40%	207	64,89%	120	37,62%	Olt	N. Candoi (Turică)
40	Ilincuța Șandrului	159	19	11,95%	—	—	68	42,77%	Ilfov	N.St. Giurgiuveanu
41	Idem	190	6	3,16%	—	—	107	56,32%	Dolj	I. Stingă
42	Agușiță a lu'Topală	93	21	22,58%	—	—	27	29,03%	Dolj	Al. Stingă
43	Idem	151	44	29,14%	1	0,66%	45	29,80%	Ilfov	C. Mustățea
44	Vișina	222	17	7,66%	111	50,00%	84	37,84%	Olt	M. Căpățină
45	Trei sate lăudate	171	4	2,34%	138	80,70%	60	35,98%	Tel.	M. Dorcea
46	Tinerel moldovean	221	19	8,60%	148	66,97%	79	35,15%	Olt	N. Candoi (Turică)
47	Buica Becheanu	110	15	13,64%	2	1,82%	41	37,27%	Ilfov	C. Mustățea

BCU IAȘI CENTRALA UNIVERSITARĂ LIBRARY

Nr. crt.	Subiectul	Versuri		Proporția	Recitativ parlato	Proporția	Rime în imperfect	Proporția	Observații	
		tipărite	cîntate în plus						Zona	Cîntărețul
48	Cerchez	116	—	—	—	—	50	43,10%	Dolj	P. Matei
49	Tînăr moldovean	209	11	5,26%	175	83,73%	64	30,62%	Tel.	M. Dorcea
50	Corbea	367	24	6,54%	21	5,72%	114	31,06%	Ilfov	C. Mustățea
51	Toma d-a lu'Moș	318	29	9,12%	295	92,77%	160	50,31%	Olt	N. Candoi (Turică)
52	Miu zglobiu	255	24	9,41%	27	10,59%	58	22,74%	Ilfov	C. Mustățea
53	Miu haiducu	365	9	2,47%	188	51,51%	81	22,19%	Dolj	M. Constantin
54	Baba Sirba	156	15	9,62%	126	80,77%	62	39,74%	Olt	N. Candoi (Turică)
55	Golea	193	9	4,66%	163	84,46%	74	38,34%	Tel.	M. Dorcea
56	Idem	156	20	12,82%	—	—	76	48,72%	Dolj	Al. Stîngă
57	Voica bălaca	292	110	37,67%	83	28,42%	103	35,27%	Olt	D. Candoi (Mic)
58	Bogatul și săracul	90	9	10,00%	—	—	2	2,22%	Argeș	I. Geambașu
59	Idem	62	6	9,68%	2	3,23%	8	12,90%	Vîlcea	I. Sima
60	Țăranul și ciocoiul	41	8	19,51%	—	—	13	31,71%	Brăila	C. Drogeanu

Nr. crt.	Subiectul	Versuri			Recitativ parlato		Rime în imperfect		Observații	
		tipărite	cîntate în plus	Proporția		Proporția		Proporția	Zona	Cîntărețul
61	Cînd era la'63	70	4	5,71%	—	—	9	12,86%	Ilfov	Gh. Moțoi
62	Iancu Jianu	77	2	2,60%	—	—	27	35,06%	Dolj	M. Constantin
63	Gheorghilaș	71	15	21,13%	—	—	16	22,54%	Prah.	Gh. Rădoiaș
64	Căpitan Gheorghiță	95	15	15,79%	—	—	27	28,42%	Dolj	N. Nițu
65	Ion ăl Mare	307	3	0,98%	144	46,91%	71	23,13%	Dolj	M. Constantin
66	Radu Anghel	270	34	12,59%	19	7,04%	87	32,22%	Tel.	M. Dorcea
67	Burulean	64	8	12,50%	2	3,13%	28	43,75%	Ilfov	C. Mustățea
68	Busuioc ăl Mare	85	32	37,65%	35	41,18%	26	30,59%	Dolj	St. Neagu
69	Busuioc haiducul	99	11	11,11%	—	—	50	50,50%	Dolj	Al. Stîngă
70	Petrică cel frumos	198	11	5,56%	145	73,23%	75	37,88%	Tel.	M. Dorcea
71	Petrișor a lu'Sfîrtoc	72	11	15,28%	—	—	20	27,78%	Tel.	C. Staicu (Pelcaru)

Nr. cut.	Subiectul	Versuri		Proporția	Recitativ parlato	Proporția	Rime în imperfect	Proporția	Observații	
		tipărite	cîntate în plus						Zona	Cîntărețul
72	Goia	135	11	8,15%	99	73,34%	65	48,15%	Tel.	M. Dorcea
73	Codrean	225	90	40,00%	—	—	73	32,44%	Olt	D. Candoi (Mic).
74	Cîrlăioru	173	7	4,05%	52	30,06%	57	32,95%	Dolj	M. Constantin
75	Stan din Bărăgan	145	26	17,93%	7	4,83%	69	47,59%	Ilfov	C. Mustățea
76	Ghimiș	116	26	22,41%	—	—	56	48,28%	Ilfov	N. Fircă (Păun)
77	Cîntecul chirigiului	105	8	7,62%	—	—	19	18,09%	Tel.	C. Staicu (Pelcaru)
78	Idem	65	8	12,31%	—	—	19	29,23%	Ilfov	C. Mustățea
79	Beţigaş	52	15	28,85%	—	—	7	13,46%	Ilfov	N. Togoi
80	Costea	173	8	4,62%	1	0,58%	61	35,26%	Tel.	C .Staicu (Pelcaru)
81	Meşterul Manole	253	26	10,28%	—	—	94	37,15%	Argeş	Al. Manea
82	Dobrişan	548	11	2,01%	467	85,22%	177	32,30%	Tel.	V. Tetin
83	Îngenunchiat-a	132	16	12,12%	79	59,85%	1	0,76%	Dolj	M. Bizerea
84	Vlăduț	119	34	28,57%	—	—	45	37,82%	Olt	D. Candoi (Mic)

Nr. crt.	Subiectul	Versuri tipărite	Versuri cîntate în plus	Proporția	Recitativ parlato	Proporția	Rime în imperfect	Proporția	Observații Zona	Observații Cîntărețul
85	Vartici	310	11	3,55%	286	92,26%	90	29,03%	Olt	N. Candoi (Turică)
86	Iordăchiță al Lupului	140	11	7,86%	—	—	62	44,29%	Dolj	M. Constantin
87	Idem	152	23	15,13%	—	—	42	27,63%	Dolj	Al. Stîngă
88	Aga Bălăceanu	340	28	8,23%	280	82,35%	80	23,53%	Tel.	M. Dorcea
89	Idem	219	33	15,07%	31	14,16%	75	34,25%	Dolj	Fl. Pucă
90	Idem	154	18	11,69%	—	—	45	29,22%	Tel.	C. Staicu (Pelcaru)
91	Constantin Brîncoveanu	209	69	33,01%	—	—	93	44,50%	Olt	G. Pitulice
92	Idem	197	9	4,57%	162	81,07%	76	33,50%	Tel.	M. Dorcea
93	Idem	175	14	8,00%	—	—	70	40,00%	Olt.	M. Căpățînă

Totalizare: Versuri tipărite 16 836.
Versuri cîntate în plus: 1922 (proporția de 11,42%).
Versuri în recitativ parlato: 6 047 (proporția de 35,92%).
Versuri cu rimă la imperfect: 5 659 (proporția de 33,61%).

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

variantă a aceluiași subiect nu este identică cu alta, nici la mai mulți cîntăreți, dar nici măcar la unul și același cîntăreț. S-a văzut că observația aceasta a deconcertat pe mulți cercetători.

Tabelul nostru arată că remarca este valabilă pentru 22 de subiecte, din cele 107 publicate de Amzulescu. Toate aceste variante sînt inegale ca număr de versuri, iar uneori diferențele sînt extrem de mari. În asemenea situație, cum se poate susține că subiectul este, de fiecare dată, întreg și același, sau că adăugirea sau scăderea unui oarecare număr de versuri nu a alienat textul? Sau înseamnă că, în compunerea unui text epic, există momente constante și momente variabile? Unele nu pot lipsi fără alterarea subiectului, în timp ce altele pot lipsi sau se pot adăuga fără a prejudicia esența unică și nerepetabilă a subiectului. Există deci, în desfășurarea subiectelor epice, unele puncte fixe și alte puncte mobile; primele trebuie reproduse întotdeauna și de toți cîntăreții într-un mod mai mult sau mai puțin constant; cele din categoria a doua pot fi utilizate de cîntăreț „ad libitum". În cazul acesta, memoria cîntărețului — pe seama căreia se puneau în trecut atît excelența cît și imperfecțiunile unor texte folclorice — funcționează divers, cu intensități și fidelități diferite, în diversele etape ale cîntării. Unele părți ale cîntecului sînt reproduse pe dinafară de toți cîntăreții, în timp ce alte părți sînt improvizate ad-hoc. Așa se explică, de exemplu, faptul foarte interesant că un cîntăreț poate reproduce un cîntec necunoscut anterior de el, numai după o singură audiție. Aceasta pare să arate că el nu învață textul pe din afară, vers după vers, cuvînt după cuvînt, pentru a-l reproduce stereotip ori de cîte ori i se va cere, ci învață o metodă globală de a reface și re-crea cîntecul la fiecare performanță; probabil că el învață numai anumite nuclee ale cîntecului, acelea care, în fond, definesc subiectul delimitîndu-l artistic de toate celelalte subiecte, urmînd ca restul să fie improvizat cu mijloacele stilistice pe care i le oferă „dicțiunea orală". Cu alte cuvinte, cîntărețul ar reține numai așa-numitele constante ale cîntecului, nu și amănuntul pitoresc ce poate varia la nesfîrșit, fără a exercita vreo influență asupra structurii înseși a subiectului. Se stabilește astfel, în timpul cîntării, un raport precis între tradiție și inovație, între ceea ce trebuie, la modul obligatoriu, și ceea ce trebuie, la modul facultativ. Lucrurile sînt cunoscute mai de demult și nu mai necesită o discuție aparte. Aici este necesar să arătăm cum este ilustrată situația de mai sus în colecția lui Amzulescu, de care ne ocupăm

în acest capitol. Iată cele 22 de cazuri amintite mai sus în așezare comparativă:

Nr. curent	Subiectul	Numărul de versuri în variantele			Diferența:
		I:	II:	III:	
1	Gerul	127	125	—	— 2
2	Trei surori la flori	113	91	—	— 22
3	Cel popă de piatră	114	92	—	— 22
4	Trei frați și nouă zmei	174	164	142	— 10, — 32
5	Bogdan-Damian	111	97	—	— 14
6	Vidros	393	231	—	— 162
7	Trei lebede	65	30	73	— 35, + 8
8	Cea fată de frînc	182	112	—	— 70
9	Voinicul adormit	54	161	—	+ 107
10	Voinicul rănit	201	148	—	— 53
11	Doicin bolnavul	347	162	—	— 185
12	Ilincuța Șandrului	159	190	—	+ 31
13	Agușiță al lui Topală	93	151	—	+ 58
14	Vișina	222	171	—	— 51
15	Golea	193	156	—	— 37
16	Bogatul și săracul	90	62	—	— 32
17	Gheorghilaș	71	95	—	+ 24
18	Busuioc al Mare	85	99	—	+ 14
19	Cîntecul chirigiului	105	65	—	— 40
20	Iordăchiță al Lupului	140	152	—	+ 12
21	Aga Bălăceanu	340	219	154	— 121, — 186
22	Constantin Brîncoveanu	209	197	175	— 12, — 24

În 4 cazuri, din cele 22 de mai sus, diferențele numerice sînt sensibile: între cele două variante ale textului *Vidros* (nr. 6) diferența este de 162 de versuri, ceea ce reprezintă 41%; între variantele textului *Cea fată de frînc* (nr. 8), diferența e de 80 de versuri, reprezentînd 43%; între cele ale lui *Doicin bolanvul* (nr. 11) diferența e de nu mai puțin de 185 de versuri, deci de 53%; iar între primele două variante din *Aga Bălăceanu*, diferența e de

121 de versuri, deci de 35% și între prima și a treia de 186, deci de 54%. Ni se pare că aceste diferențe sînt mult prea însemnate, pentru a trece cu ușurință peste ele. Dacă deosebirile ar fi de 2—3 versuri, așa cum e cazul textului *Gerul* (prima variantă cu 127, iar cea de a doua cu 125 versuri), lucrurile n-ar fi chiar atît de semnificative, dar atunci cînd diferența reprezintă jumătate, și chiar mai mult decît jumătatea textului, atunci lucrurile nu mai sînt chiar atît de simple și cer, desigur, măcar o discuție.

Cînd am cercetat morfologia tematică a *Mioriței*, constatam o situație asemănătoare. Astfel, dacă ne mărginim numai la versiunea colind a *Mioriței* — incontestabil mai stabilă ca text decît versiunea baladă — se poate observa că variabilitatea textelor merge de la 11 pînă la 82 de versuri. Poate părea destul de ciudat, ca numai 11 versuri să exprime exact același lucru ca alte 82 de versuri. E însă de observat că în cadrul acestei foarte largi scări de variabilitate există totuși un stoc de materiale care evită extremele, cristalizîndu-se în dimensiuni mijlocii, între 20 și 32 de versuri. În această situație se află 197 de variante ale *Mioriței* din cele 326 luate în considerare. Proporția aceasta, ce depășește 60% din materiale, arată că respectivii cîntăreți înclinau spre formele mijlocii. Dar e important să arătăm aici că nici o variantă din acest stoc nu este identică cu celelalte. Dimensiunea variantelor nu definește subiectul și nici valoarea estetică a textelor. Cu toate acestea, oricine recunoaște, fără dificultate, că toate aceste texte reprezintă, în realitate, unul și același subiect, *Moriția*. Analiza materialelor, cu ajutorul unor indici cifrici de frecvență, a putut arăta cum un subiect rămîne identic cu sine însuși, deși variază în înfățișările sale concrete. Astfel, pe baza frecvenței mai ridicate a unor teme, am putut determina ceea ce este tipic pentru subiect (în sensul că fără acestea subiectul dispare sau devine cu totul altceva), ca și ceea ce poate să se modifice, în funcție de psihologia cîntărețului și de condițiile concrete ale performanței sale. Radu Niculescu a făcut aceeași experiență pe textul variantelor transilvănene ale subiectului *Văleanu* [5]. El constată că, în ciuda tuturor variațiilor, „cîntecul își păstrează identitatea cu sine" și găsește că suportul acestei stabilități este — în ocurență — substantivul [6]. În cazul *Mioriței*, stabilitatea este determinată de constanța unor anume teme, așa cum rezultă din schemele tematice care ilustrează formulele regionale ale subiectului [7]. După observațiile noastre, fiecare cîntec epic se caracterizează

printr-un număr destul de redus de nuclee tematice, perfect închegate, care nu pot lipsi niciodată din alcătuirea tuturor variantelor. Atunci cînd aceste nuclee tematice, sau măcar unele din ele lipsesc, ne aflăm în prezența unor variante infirme, fragmentare, nerealizate. Acestea constituie, de fapt, adevăratele constante ale subiectului respectiv, fără ele subiectul neputînd fi gîndit ca individualitate artistică. Ele țin de tradiția subiectului, iar restul ține de tradiția dicțiunii orale; primele sînt ale subiectului și s-au născut în conexiune cu subiectul; ultimele sînt ale stilului tradițional și reprezintă simple mijloace de creație și de expresie. Putem spune, așadar, că lăutarul beneficiază de o extrem de mare libertate de creație, în sensul că, pornind de la o constrîngere tradițională (respectiv de la obligația de a realiza un anumit subiect în ramele sale tradiționale), este totuși liber să realizeze aceasta cu mijloacele care i se par lui cele mai adecvate, conform cu personalitatea și cu felul talentului său, într-o ocazie unică și nerepetabilă, cînd are loc „cîntarea concretă". El transformă deci necesitatea în libertate, în măsura în care, cu talentul și măiestria lui, reușește să se strecoare printre recifurile primejdioase ale performanței.

Variabilitatea textului se face vizibilă și în cazul mai multor variante ale aceluiași text culese de la un singur cîntăreț. Este o situație care a intrigat, în cel mai înalt grad, pe cercetători. Am analizat această situație în aceeași lucrare închinată *Mioriței* și nu mai revenim. Pentru cine e interesat în problemă, trimitem la culegerile lui Ion Diaconu. Mai importantă ni se pare însă o constatare de fond și anume: fiecare cîntăreț epic — dar și publicul său — are în mintea sa o formă „ideală" a unui subiect, formă pe care o adaptează la condițiile concrete ale fiecărei „cîntări"; de fapt, cu fiecare „cîntare," lăutarul încearcă să se apropie cît mai mult de această formă „ideală" a cîntecului pe care o poartă în conștiința sa. Cîntărețul știe ce trebuie să cînte, cum să-și structureze materialul, cum să realizeze anumite efecte artistice, știe unde să pună fiecare element în înlănțuirea sa necesară și logică, pentru a realiza un întreg coerent și deplin; dar de fiecare dată lucrurile se petrec mai mult sau mai puțin diferit față de intenția sa. Cîntărețul pare să aibă deci o imagine potențială a cîntecului, față de care varianta este doar o expresie imperfectă, dar reală, concretă și mai ales unică. În lucrarea noastră, mai sus citată, am încercat chiar să determinăm distanța dintre aceste două realități, imaginea ideală sau potențială și realizarea sa în practica

performanței, arătînd cum — în cazul mai multor variante culese într-o anumită perioadă de timp — se constată un efort conștient de îmbunătățire a variantelor (de fapt de a le ține la cea mai mare apropiere de imaginea ideală a textului), atît în ceea ce privește structura lor tematică, cît și în ceea ce privește modalitățile de expresie. Pînă la un anumit punct, în arta unor cîntăreți, se poate observa efortul conștient și deliberat de a realiza imaginea ideală a unui subiect, prin intermediul mai multor variante succesive, fiecare din ele exprimînd continuitatea acestei preocupări și marcînd un progres treptat față de variantele anterioare.

Colecția lui Al. I. Amzulescu oferă însă și un alt element vrednic de luat în discuție, în conexiune cu problema variabilității. Este vorba despre determinarea muzicală a acestei variabilități, ceea ce reprezintă un aport considerabil la toată problematica oralității. Datele referitoare la acest aspect al chestiunii se află în coloanele a doua și a treia din tabelul nostru. Acolo am notat faptul că, în timpul cîntării, textul cîștigă dimensiuni specifice, în tot cazul altele decît cele ale textului tipărit. Am notat, așadar, în coloana a doua, numărul de versuri, care, prin repetare muzicală, sporesc dimensiunea fiecărui cîntec și am putut constata că numai în trei cazuri, din cele 107 de piese ale colecției, textele s-au cîntat întocmai, fără nici o repetiție (nr. 2, 20 și 48). Regula pare să fie ca interpretul să poată repeta anumite versuri, după nevoile concrete ale performanței sale. În anumite cazuri — așa cum rezultă limpede din tabel — textul devine cu 40% mai amplu, ceea ce nu poate rămîne fără consecințe pentru înțelegerea mai adecvată a creației folclorice. După opinia lui Amzulescu, „frecventa repetare a unor versuri nu poate fi nici ea doar efectul unui simplu capriciu al zicătorului". „Capriciu" al cîntărețului în nici un caz, dar este interesant de știut cărui fapt i se datorește totuși.

Cercetînd cu atenție apariția acestui fenomen, ne-am putut da seama că el se manifestă în cîteva cazuri precise, fără însă a deveni tipic pentru o situație sau alta. Trebuie astfel să analizăm trei situații:

a) Îl aflăm astfel pentru sublinierea unei idei care, în timpul cîntării, i se pare lăutarului că ar merita să fie reliefată prin reluare. Ar fi situația tipică pentru ceea ce s-ar putea numi „repetiție motivată textologic". Oferim cîteva exemple de acest gen. Astfel, pentru a arăta că Iovan Iorgovan, din cîntecul cu același titlu, este autorul unor isprăvi excepționale, versurile care povestesc

despre aceasta sînt reluate prin repetare. Ideea că eroul a tăiat vîrful muntelui și a retezat capul balaurului se repetă, așadar, la pag. 35 și 37, de cîte două ori. Soarele, după ce află cum se pedepsește, pe plan ceresc, incestul, se decide să-și îndeplinească hotărîrea de a lua în căsătorie pe soru-sa Iana, pentru că numai așa va lua ceea ce îi este drag (pag. 9).

Și în această situație repetiția este motivată textologic. Ilincuța Șandrului, răpită de turci, este dusă la caicul acestora, din care se va arunca apoi în apă, înecîndu-se. Ideea este repetată de trei ori (pag. 226), ca una ce are o anumită importanță în desfășurarea ulterioară a narațiunii. În cîntecul *Trei frați cu nouă zmei*, frații mai mari ai fetei, de frica zmeilor, sînt dispuși să-și dea sora zmeilor, numai să scape ei cu viață. Fratele mijlociu se alege, pe tema aceasta, cu o apostrofă dură — care nu se știe precis dacă aparține cîntecului sau cîntărețului — exprimată în versul: *Mînca-l-ar cîinii de viu*, vers, care, pentru reliefare, este și el repetat de două ori. Și cazurile de acest fel se pot multiplica fără dificultate, dar dincolo de înmulțirea situațiilor de acest gen aceasta nu aduce și un spor semantic. Singurul lucru pe care îl dobîndim este concluzia după care fiecare situație trebuie apreciată singular în cuprinsul contextului concret.

b) Alteori, repetarea unor anumite versuri are un caracter mult mai mecanic, ținînd exclusiv de dicțiunea orală. Astfel, cunoaștem cazuri cînd se repetă versul final al unor cîntece cu scopul de a realiza ideea despre încheiere. Atunci repetarea are aspectul unei clauzule și textologice și muzicale. Avem asemenea situații în cîntecele:

Agușiță al lui Topală: *Moare de Nicopoia*, p. 242.
Voica bălaca: *Aibe cine-o pomeni*, p. 338.
Țăranul și ciocoiul: *Și le-ai înțeles, cucoane*, p. 344.
Radu Anghel: *Să-și ia boi și să-și ia vaci*, p. 368.
Busuioc haiducul: *Rău Moldova să jălește*, p. 375.
Goia: *'N lume să să pomenească*, p. 390.
Costea: *Aibe cine-i pomeni*, p. 423.
Aga Bălăceanu: *'N lume să să pomenească*, p. 483.

În toate aceste cazuri, repetarea are un rol de clauzulă muzicală și textologică, în același timp, efectul artistic fiind realizat prin concordanța conștientă a ambelor planuri.

c) Mai frecvent, fenomenul apare în finalul locurilor comune, formulelor călătoare. Vom avea ocazia să revenim asupra acestui

aspect al lucrului, de aceea în paragraful de față ne mulțumim doar să facem inventarul cazurilor. În mod obișnuit, se repetă ultimul vers al unei atari formule, ceea ce subliniază ieșirea din context, individualizarea pasajului față de context și poate, într-un anumit sens, subliniază semantismul implicit al locului comun, ceea ce este tipic în respectiva formulă. Iată cazurile (în paranteze trecem numărul de ordine al formulei, după repertoriul analitic care urmează):

Pag. 14: *Și n-are minte de om* (II) repetat și la pag. 50 și 61.
Pag. 39: *Și de frunză năpădit* (LVI) repetat și la pag. 409.
Pag. 80: *Sau cal bun ți-a-mbătrînit?* (L).
Pag. 202: *Nimini n-are ce-ți mai face* (XIII).
Pag. 262: *Putea-o-i la bătrînețe* / *Ce puteai la tinerețe?* } (XII)
Pag. 290: *Puterea pămîntului* repetat variat și la pag. 108.
Pag. 313: *Ie cu lume-amestecată* repetat variat și la pag. 486
Pag. 332: *Scurtată e viața ta*
Pag. 338: *Cît voi fi eu în domnie* / *Să fii și tu-n haiducie* } (XIII)
Pag. 351: *Cu măsele-amestecată* (XXI)
Pag. 353: *Trupu mătănii făcîndî* (XXIV).
Pag. 374: *La poteră să nu poci* (LIV).
Pag. 399: *Nu știe cin' l-a tăiatî* (XVII).
Pag. 405: *Dă n-am văzut dă cîn' sînt.*
Pag. 470: *Scurtarea zilelor tele.*
Pag. 491: *Scotea brazdă ca dă plugî.*

Precum se vede, numărul cazurilor e destul de mare, totuși trebuie să susținem că nu e vorba de un obicei tradițional, legat fie de un anume cîntăreț, fie de o anumită zonă teritorială. Mai curînd se poate susține că repetarea ultimului vers al unei formule recurente de acest fel ține de situația concretă a cîntării, urmărindu-se concordanța dintre text și melodie. O singură dată, un asemenea loc comun a fost repetat în întregimea sa (pag. 366), fiind vorba de sfidarea aruncată de haiduc urmăritorilor săi. Iată exemplul:

/: Sîn' voinic cu cămănacî,
Cu șapte poteri mă batî
Și tot ieu vă dau dă capî! :/

Tot o singură dată, se repetă integral și o formulă stereotipă finală (pag. 233):

|: Să zicez', boieri, aminî
V-a fos' cîntecu deplin,
Vă fac altu, mai bătrîn!:|

Cîte o singură dată se repetă un vers invocativ tipic: *Foaie verde salbă moale*, în poziție mediană și versul final al unei formule stereotipe inițiale: *Dă bere și de mîncare* (pag. 504).

Ce se poate deci afirma referitor la procedeul repetării muzicale a unor versuri în timpul cîntării? Aceste repetări pot avea sau pot să nu aibă loc, faptul explicîndu-se prin necesitatea pe care o trăiește cîntărețul de a realiza un anume spor expresiv. Există, cum s-a văzut, mai multe cazuri de acest fel, cînd lăutarul ține să scoată în relief o idee (un vers sau un grup de versuri), izolînd-o de contextul ei, individualizînd-o și creîndu-i un regim expresiv special. Nimeni și nimic nu-i impune lăutarului să repete un vers sau altul, dar el știe că prin repetare se realizează un spor al expresiei și, atunci cînd îi permite textul sau melodia, nu ezită să recurgă la acest procedeu. Actul nu se petrece absolut mecanic, deci în afara unei intenționalități expresive, fiind un procedeu pur convențional și exclusiv tehnologic, ci dovedește, de fiecare dată, că diverși cîntăreți îl folosesc în mod conștient și cu evidenta intenție de a obține efecte artistice sporite.

2. În acest context, ne propunem să cercetăm un alt fenomen datorat oralității și anume raportul dintre principalele forme de recitativ cunoscute în folclorul nostru, *recitativul melodic* și *recitativul parlato* [8]. Specialiștii numesc „recitativ melodic" sistemul compus din „formule repetate, alcătuite din cîteva sunete grupate în jurul unui sunet principal", iar „recitativ parlato" sistemul „aproape vorbit" [9]. În cadrul „cîntării" unui text, ambele sisteme alternează, obținîndu-se astfel o sumă de efecte artistice speciale. Pentru că acest aspect al execuției cîntecelor epice la români este deosebit de caracteristic, neîntîlnindu-se, din cîte știm, la vecinii noștri imediați, credem că este foarte necesar să acordăm o atenție specială unui fenomen artistic atît de interesant. Toate datele problemei au fost și ele trecute în tabelul nostru sinoptic, în coloanele a patra și a cincea. Astfel, în coloana a patra am trecut versurile recitate sau „băsmite" (deci versurile în recitativ parlato), iar în coloana a cincea am stabilit proporția lor, în raport cu numărul total de versuri al fiecărui text, din prima coloană.

a). Prima constatare ce ni se impune e faptul că, față de cele 93 de texte luate în discuție, un număr mare, respectiv 39, adică mai bine de 41% nu cunosc deloc fenomenul recitativului parlato [10]. Aceste texte au fost cîntate exclusiv pe recitativ melodic. Faptul acesta pune în discuție o situație extrem de importantă și anume: situația aceasta se datorează cîntărețului individual, inexpert în mînuirea tuturor mijloacelor specifice de expresie; se datorează unei tradiții regionale, caracteristice pentru anume zone teritoriale, tradiție pe care cîntăreții și-au însușit-o în anii de ucenicie și pe care sînt datori s-o re-creeze la cererea unui public, deprins și el cu o formă stilistică sau alta; sau, în fine, se datorează specificității subiectelor epice înseși. Aceste trei probabilități punctează însuși programul viitoarelor paragrafe ale discuției noastre. Cele 39 de texte lipsite de recitativ parlato au fost cîntate după cum urmează:

Nr. curent	Numele cîntărețului	Zona pe care o reprezintă	Texte cîntate		
			Total:	În recitativ melodic	Ambele forme:
1	P. Matei	Dolj	1	1	—
2	Al. Stîngă	Dolj	5	5	—
3	I. Geambașu	Argeș	1	1	—
4	C. Drogeanu	Brăila	1	1	—
5	Gh. Moțoi	Ilfov	1	1	—
6	M. Constantin	Dolj	12	5	7
7	Gh. Rădoiaș	Prahova	1	1	—
8	N. Nițu	Dolj	1	1	—
9	C. Staicu (Pelcaru)	Teleorman	5	3	2
10	D. Candoi (Mic)	Olt	4	2	2
11	N. Fircă (Păun)	Ilfov	1	1	—
12	C. Mustățea	Ilfov	11	2	9
13	N. Togoi	Ilfov	1	1	—
14	Al. Manea	Argeș	2	2	—
15	G. Pitulice	Olt	2	2	—
16	M. Căpățînă	Olt	3	1	2
17	O. Vană	Dolj	1	1	—
18	N.P. Șteolea (Topai)	Dolj	1	1	—
19	N. Candoi (Turică)	Olt	9	3	6
20	V. Anghelache (Zangu)	Ilfov	1	1	—
21	Șt. Neagu	Dolj	6	1	5
22	N.St. Giurgiuveanu	Ilfov	1	1	—
23	I. Stîngă	Dolj	1	1	—

Precum se vede, situația scoate în evidență două categorii de fapte: astfel, printre cîntăreții de mai sus sînt unii care au fost înregistrați în antologia lui Amzulescu numai cu piese cîntate în recitativ melodic [11], în timp ce alții, înregistrați cu mai multe materiale, au cîntat în ambele forme de recitativ [12]. Dacă ni s-ar fi dat întregul repertoriu al fiecărui cîntăreț, am fi putut extrage o sumă de concluzii mai temeinice asupra acestei categorii de fapte; așa însă trebuie să ne mulțumim cu aprecieri relative, rectificabile în viitor. Astfel, de la celebrul lăutar Mihai Constantin se află în arhiva Institutului nu mai puțin de 35 de piese [13], iar în antologia de față se dau numai 12; Marin Dorcea e înregistrat cu 45 de cîntece epice, dar în colecție apare cu 11. Se vede clar cît este de greu să ajungem la niște încheieri mai trainice. Este iarăși probabil ca acei cîntăreți care figurează în antologie cu cîte 1 singur cîntec să aibă în arhiva Institutului un repertoriu mai bogat totuși. Nu știm deci care era stilul fiecărui cîntăreț după totalitatea materialelor culese de la el; cunoaștem numai ce se află în antologie. Bănuind că materialul din antologie cuprinde „cele mai reprezentative și realizate estetic «texte» literare", putem totuși să ne imaginăm că erorile nu pot fi prea mari, dacă procedăm cu grijă și atenție. Astfel putem să discutăm numai cîteva cazuri mai elocvente și trebuie să renunțăm la ideea de a rezolva problema.

Luăm în discuție întîi situația cîntărețului Al. Stîngă din Dolj. El apare în colecție cu 5 texte, cîntate toate numai în recitativ melodic. Opusul său este Marin Dorcea din Teleorman, de la care avem 11 texte, cîntate mixt, în așa fel încît media recitativului parlato e de 72,75%. Totuși această medie nu este proporțional cea mai ridicată, întrucît lăutarul N. Candoi (Turică) din Olt, cu toate că, din cele 7 piese antologate, a cîntat-o pe una în recitativ melodic, realizează o medie de 82,29% în recitativ parlato. Oricum, observăm că există piese în care recitarea lipsește complet, și există altele în care recitarea predomină într-atît încît parcă însăși orice urmă de melodie e izgonită. Nu există însă nici un text interpretat numai în parlato. Pentru înaltul grad de predominare a textului recitat sînt caracteristice trei texte ale lui N. Candoi (Turică), în care proporția este de peste 90% [14]. Marin Dorcea, pe care l-am amintit mai sus realizează o dată 7,04%, iar în alte 10 cazuri o proporție ce variază între 71,23% și 84,46%. Șt. Neagu din Dolj prezintă următoarea situație: o

piesă a executat-o exclusiv în recitativ melodic, iar restul de 5 în ambele forme de recitativ, așa că a realizat o medie de 70,83%. Merită să fie discutată aici situația celor doi cîntăreți mari ai colecției lui Amzulescu, Mihai Constantin din Dolj și C. Mustățea din Ilfov. Primul e înregistrat cu 12 texte; din acestea, 5 au fost cîntate numai în recitativ melodic, iar 7 în formă mixtă. El realizează o medie de numai 36,00%, proporțiile variind între 28,46% și 51,51%. Caracterizîndu-l, probabil după toate înregistrările aflate la Institut, Amzulescu afirmă că el „se bizuie mai mult pe efectele contrastului sonor între recitativul melodic și cel parlato" [15]. Adrian Vicol a studiat recitativul parlato în cîntecele epice românești, cercetînd situația specială a lui Mihai Constantin, pe un număr mai mare de melodii decît cele analizate de noi [16]. Celălalt cîntăreț, C. Mustățea din Ilfov, e înregistrat cu 11 texte, din care 2 sînt cîntate fără parlato, iar restul mixt. La o privire grăbită s-ar putea spune că el realizează o proporție de texte cu parlato mai mare decît Mihai Constantin (9:2 față de 7:5), dar noi trebuie să facem un pas și mai departe în aprecierea lucrurilor. Și astfel constatăm că, la cele 9 texte cu parlato ale sale, C. Mustățea realizează numai o proporție de 4,63%, față de cele 36,00% ale lui M. Constantin. Diferența este atît de mare, încît trebuie să spunem că ambii, deși utilizează procedeul îmbinării recitativului melodic cu cel parlato, fiecare o face în alt mod, obținînd alt gen de efecte estetice prin urmare. C. Mustățea realizează proporții între 0,66% și 13,38%, înclinația sa fiind către cifrele mici [17], în timp ce Mihai Constantin merge înspre expresia echilibrată prin alternare. Ponderea recitativului parlato la unul și la celălalt este ceea ce diferă. Observăm iarăși că diverșii cîntăreți sînt liberi să utilizeze acest procedeu artistic, în funcție de ceea ce doresc să exprime într-o anume situație dată. Unul, ca N. Candoi (Turică), poate merge pînă la 96,08% versuri parlato, în timp ce C. Mustățea rămîne numai la 0,66%. Ceea ce se situează între aceste două date cifrice extreme ține cert de intenționalitatea creatoare a cîntăreților, în anumite momente, mai fericite sau mai puțin fericite, din cariera lor de cîntăreți epici. Trebuie să presupunem că un cîntăreț e cu atît mai bun, cu cît știe să mînuiască mai desăvîrșit procedeul alternării acestor două feluri de recitativ în scopul obținerii unor efecte artistice cît mai deosebite. E însă de presupus că această alternare nu se face mecanic, fără să țină seama de stratul textologic al cîntecelor, ci dimpotrivă,

măestria cîntăreţului rezidă în arta de a sublinia conţinutul de idei şi sentimente al textului prin gama procedeelor muzicale, în îmbinări mereu noi şi mereu expresive.

b) Cea de a doua constatare se referă la apariţia regională a fenomenului. Amzulescu, cunoscînd desigur mai mult decît oferă antologia de faţă, ajunge să afirme că „în Muntenia «zicerea» cîntecelor bătrîneşti e preponderent melodică, folosind în genere mai puţin stilul *parlato*, care în această zonă apare oarecum sporadic, accidental. În schimb, cîntăreţii olteni apelează într-o proporţie comparativ sporită la resursele zicerii *parlato*, fiind destul de numeroase cazurile cînd, în cîntecele bătrîneşti oltene, versurile *parlato* ajung să depăşească simţitor pasajele cu recitativ melodic încît, mai ales la zicătorii vîrstnici, stilul *parlato* devine adesea precumpănitor"[18]. Adrian Vicol, discutînd această problemă, este ceva mai puţin categoric. El afirmă că „la informatorii *reprezentativi* din Oltenia stilul parlato este mai pregnant decît la cei din Muntenia"[19]. Rămînînd la ceea ce ne oferă antologia lui Amzulescu, observăm următoarele, dacă întocmim media pe judeţe a tuturor materialelor:

— în jud. Dolj, 10 cîntăreţi au realizat la 4899 versuri cîntate, 1354 versuri parlato, deci 44,66%

în jud. Olt, 4 cîntăreţi au realizat la 4 091 versuri cîntate, 2 059 versuri parlato, deci 59,64%

— în jud. Teleorman, 4 cîntăreţi au realizat la 4 158 versuri cîntate, 2 531 versuri parlato, deci 54,59%

— în jud. Ilfov, 8 cîntăreţi au realizat la 2 737 versuri cîntate, 101 versuri parlato, deci 2,70%

Nu credem că aceste date ne permit să vorbim net despre diferenţierea stilistică dintre Oltenia şi Muntenia. Cel mult, arată că există o zonă centrală la nordul Dunării (Olt şi Teleorman) deci aşezată pe ambele maluri ale Oltului, unde fenomenul recitativului parlato se realizează într-o proporţie ce merge între 54,59% şi 59,64%. Diferenţa de 5,05% este prea mică spre a o lua în considerare. Pe măsură ce ne îndepărtăm spre vest şi est de această zonă, proporţia scade, mai accentuat în Muntenia (cu 56,94%) şi mai puţin în Oltenia (cu 14,98%). Ceea ce ni se pare că trebuie să reţinem din această situaţie, fără a greşi prea mult, este faptul că există o asemenea zonă centrală, aşezată pe ambele maluri ale Oltului, în care stilul parlato cunoaşte o largă şi vie utilizare, în vederea realizării unor performanţe artistice de mare valoare.

La marginile acestei zone ,folosirea acestui stil este mai puțin obșinuită, iar cîntecele sînt lipsite de unul din elementele care îi dau fast și amploare interpretativă.

c) Rămîne acum să vedem dacă problema stilului de interpretare ține sau nu de conținutul cîntecului. Și iată ce constatăm, dacă ne referim la aceeași colecție: în 8 cazuri de repetare a variantelor, una merge într-o direcție, iar a doua în direcția contrară. Din cele două variante ale cîntecului *Gerul*, prima (nr. 3) nu cunoaște recitativul parlato, în timp ce varianta a doua (nr. 4) îl are în proporție de 64,00%. E de reținut aici și faptul că nici factorul geografic n-are nici un rol în această discuție: ambele variante aparțin aceleiași zone, județul Dolj. Din cele trei variante ale subiectului *Trei lebede*, primele două (nr. 19 și 20) sînt fără parlato, în timp ce a treia (nr. 21) îl cunoaște în proporție de 71,23%. Lucrul e interesant, deoarece primele două sînt din Oltenia (jud. Dolj), iar a treia din Muntenia (jud. Teleorman). Din cele două variante ale textului *Cea fată de frînc*, ambele din Dolj, prima (nr. 23) cunoaște stilul parlato în proporție de 92,86%, în timp ce a doua (nr. 24) nu-l are. Din cele două variante ale subiectului *Voinicul adormit*, prima (nr. 26) cunoaște fenomenul în proporție de 66,67%, iar a doua nu-l are. Prima e din Teleorman, iar a doua din Olt și se vede cum criteriul zonal nu funcționează nici în interiorul acelei zone centrale de care am vorbit mai sus. La textul *Golea*, o variantă (nr. 55) din Teleorman cunoaște fenomenul în raport de 84,46%, în timp ce a doua variantă (nr. 56) din Dolj nu-l cunoaște. La subiectul *Busuioc ăl Mare*, prima variantă (nr. 68) îl are în proporție de 41,18%, iar a doua nu-l are deloc. Ambele variante sînt din Dolj. La subiectul *Aga Bălăceanu*, prima variantă din Teleorman (nr. 88) îl are în proporție de 82,35%, în timp ce a doua variantă teleormăneană (nr. 90) nu-l cunoaște; însă varianta a treia (nr. 89) din Dolj are numai în raport de 14,16%. La textul *Constantin Brîncoveanu*, prima variantă din Olt (nr. 91) ca și cea de a doua din aceeași zonă (nr. 93) nu cunoaște recitativul parlato, în timp ce varianta a treia din Teleorman (nr. 92) îl cunoaște în proporție de 82,23%. Putem spune, așadar, că stilul din interpretare al cîntecului epic nu ține de conținutul său și ne însușim observația justă a lui Adrian Vicol, din articolul citat, în care se arată că „elementul parlato în cîntecele epice românești este un element de interpretare, și nu unul constitutiv, obligatoriu, al structurii arhitec-

tonice a melodiei"[20], ceea ce, dacă înțelegem bine, înseamnă că nu derivă nici din melodie, așa cum am arătat și noi că nu derivă din conținutul textologic. O legătură între recitativul parlato și text există totuși și ne propunem să cercetăm această chestiune în cele ce vor urma.

S-a spus, în legătură cu aceasta, că „după preludiu, zicătorul începe însă întotdeauna cîntarea vocală a textului poetic în recitativ melodic", adăugîndu-se și că „în continuare, după interludii începutul fiecărei perioade narative ca și, de cele mai multe ori, și încheierile acestora constituie părțile mai totdeauna cîntate în recitativ melodic"[21]. Aceasta, dacă am înțeles bine, ar vrea să însemne că există o convenție anume care dictează ca după fragmentul instrumental, inițial sau median, să nu poată urma imediat un vers recitat, ci mai totdeauna un vers cu recitativ melodic. În linii mari, afirmația corespunde realității, dar nu are un caracter atît de restrictiv. Pentru că, dacă analizăm transcrierile lui Al.I. Amzulescu din antologia de care ne ocupăm, aflăm nu mai puțin de 23 de cazuri cînd, după interludiu — deci după fragmentul instrumental — se începe cu un vers recitat (parlato). Cu toate că sîntem înclinați să considerăm aceste cazuri ca simple excepții de la regulă, le transcriem spre a le avea în fața ochilor în momentul discuției[22]. Dacă cercetăm cu atenție acest material, constatăm că el provine de la cîntăreți: Mihai Constantin (cu 3 cazuri), Voicu Burcea (cu 6 cazuri), Marin Dorcea (cu 12 cazuri), Ștefan Neagu și D. Candoi (Mic) cu cîte 1 caz. Situația arată că excepțiile nu sînt reflexul unei tradiții regionale, ci apar ca procedeu întîmplător. Mai interesant pare a fi cazul lui Marin Dorcea din Teleorman, care realizează jumătate din numărul acestor excepții și, încă mai interesant, e faptul că aceste cazuri nu sînt risipite în toate cîntecele culese de la el, ci se găsesc, mai cu seamă, în două cîntece, unde au însă o situație diferită. Putem spune, așadar, că nici în această privință nu există o regulă observată strict mecanic, ci cîntăreții pot s-o utilizeze după buna lor plăcere, deși nu anarhic, în momente cînd performanța concretă o cere. Este însă adevărat, de asemenea, că măcar unul din cîntăreții de care vorbim are practica recitativului parlato mai dezvoltată decît ceilalți. Astfel, Marin Dorcea este acel cîntăreț care realiza una din cele mai ridicate proporții de acest fel (72,75%) și apare în antologie numai cu piese interpretate la modul mixt (atît cu recitativ melodic, cît și cu recitativ parlato, dar cu pre-

ponderența celui parlato). Voicu Burcea figurează în colecție cu 2 cîntece, ambele interpretate la modul mixt, cu aceeași preponderență a recitativului parlato (67,53%). Putem spune deci că acei cîntăreți care au deprinderea de a folosi recitativul parlato într-un mod mai frecvent și mai intens, pot să-l utilizeze și îl și utilizează și după interludiile instrumentale, întrucît practica și obișnuința le permite acest lucru; cîntăreții, care au o practică mai redusă, nu utilizează recitativul parlato într-o asemenea situație. Aceasta se coroborează cu cele spuse de Amzulescu, în sensul că dînsul constata că, în general, cîntăreții mai bătrîni (ale căror resurse vocale s-au epuizat sau au obosit) arată o înclinație specială pentru recitativul parlato, iar aceasta presupune și o experiență mai îndelungată cu cîntarea, cum arătam noi. Cazurile discutate mai sus sînt prea puține, pentru a putea extrage din ele bazele unei reguli, așa că numai alte cercetări, efectuate pe un material mai bogat, ar putea aduce date mai sigure și mai elocvente. Pentru moment, arătăm că utilizarea celor două feluri de recitativ nu este întîmplătoare sau arbitrară, nu ține de capriciul individual al cîntărețului. Dimpotrivă, acesta e liber să apeleze cînd la un sistem, cînd la celălalt, pentru a pune într-o lumină cît mai favorabilă textul și conținutul acestuia, dar și propria sa performanță profesională.

3. Spuneam că tabelul mai cuprinde o categorie de date și anume pe cele referitoare la improvizarea prin parataxă, ceea ce constituie o caracteristică a poeziei orale a tuturor popoarelor. Dar este, de fapt, vorba despre un sistem caracteristic pentru folclorul românesc de a asocia rimele aceluiași timp gramatical, ale imperfectului. Se creează astfel, în cuprinsul textelor, blocuri întregi de versuri rimate în același mod (secvențe monorime), a căror prezență se explică tocmai prin marea ușurință cu care se realizează. De aceea, aceste părți ale cîntecului sînr mai libere decît celelalte, sînt sigur improvizate la moment. Ar putea părea paradoxal faptul că — deși rima reprezintă un impediment serios în calea alcătuirii rapide de versuri — ea s-a constituit totuși sub imperiul oralității, transformîndu-se dintr-o servitute într-o virtuozitate. Nu este însă, așa, deoarece rima nu are numai o funcție eufonică, ci și una structurală, ajutînd, de pildă, la avansarea narațiunii, dar și caracterizînd anumite subiecte și determinînd alte fenomene. Printre altele, anumite rime au stabilizat expresia de așa manieră, încît s-a ajuns la alcătuirea de formule

stereotipe, la constituirea unor blocuri sonore fixe, ce nu mai pot fi desfăcute. Să luăm în observație un singur exemplu:

Oile s-or *strînge*,
Pe mine m-or *plînge*,
Cu lacrimi de *sînge*.

În acest bloc au fost adunate 3 din cele 4 cuvinte cu rima în -înge (nu ne gîndim la diferitele compuse ca: restrînge, constrînge, deplînge, care nu sînt termeni ce țin de vorbirea populară). S-a ajuns astfel la o extrem de mare stabilitate a pasajului, și în cuprinsul *Mioriței*, dar și în alte texte [24]. Erich Seemann a arătat că în cîntecul popular german există tendința ca un cuvînt să cheme obligatoriu pe un altul cu care rimează. De piltă, rima *tot* cere totdeauna expresia *von Blute rot* sau *Morgenrot*, chiar dacă asocierea cuvintelor duce la efective „inconsistențe"[25]. Putem spune, așadar, că în aceeași măsură în care rima este un impediment ea este și un adjuvant, un favorizant al desfășurării narațiunii.

În cîntecele epice românești, ne izbește un fenomen deosebit de interesant, care, deși observat de toată lumea, nu a fost încă cercetat în mod adecvat. Este vorba de apariția rimei în *imperfectul indicativului*. Pentru prima dată, la noi, Tudor Vianu, a vorbit despre „problema stilistică a imperfectului" arătînd că acest timp este „propriu literaturii de amintiri, adică al aceleia care înfățișează o succesiune de evenimente ale trecutului "[26]. Liviu Onu, reluînd toată discuția determină două valori ale imperfectului, una pe care o numește „funcție narativă", iar cealaltă „funcție descriptivă". Autorul găsește că prima este specifică pentru poezia populară, în timp ce cea de a doua e specifică pentru proza artistică[27]. Reținem din aceste lucrări ideea că imperfectul este „adevăratul timp evocator al mișcării" și că, deci, utilizarea sa în epica populară este din cea mai proprie, întrucît „succesiunea de versuri scurte trohaice... fiecare reprezentînd cîte o propoziție, cu alte cuvinte avalanșa de propoziții scurte, fiecare încheiată cu predicatul la un timp care exprimă mișcare și durată, imprimă întregului lanț de acțiuni reprezentate prin imperfect un dinamism excepțional"[28]. Și cercetătorul, foarte atent la toate implicațiile problemei studiate și cu un foarte fin simț al observației, crede că poate să determine în cuprinsul aceleiași piese poetice „diferite zone stilistice temporale", printre care se face remarcată zona imperfectului cu funcție narativă. Și încheie afir-

mînd că „succesiunea zonelor stilistice temporale e determinată de conținutul și de caracterul general al comunicării, de intențiile autorului, de grupurile sociale cărora se adresează comunicarea, de cultura, măiestria și de starea sufletească a autorului, de bogăția de paradigme verbale de care dispune o limbă"[29]. Timpul apare cu funcții asemănătoare și în folclorul italian. Iată ce ne spune Giovanni Bronzini, cu privire la funcția narativă specific a imperfectului: „Uneori dobîndește și un specific caracter narativo-istoric, desemnînd un fapt sau moment precis fără durată, stînd atunci în locul unui perfect simplu... E întrebuințat în special pentru a exprima o îndoială sau o dorință, regretul sau nostalgia"[30]. Cu alte cuvinte, imperfectul psihologizează narațiunea, introduce o undă specială de psihologie în cuprinsul narațiunii.

Pentru că problema e mai importantă decît pare la prima vedere, am încercat să-i aplicăm aceeași metodă statistică, din tabelul nostru, notînd în coloanele 6 și 7 numărul de versuri cu rimă în imperfect și proporția acestora față de numărul total al versurilor. Este pentru prima dată cînd se face la noi o asemenea operație și ea se concretizează în proporția generală de 33,61%. Am putea deci spune că la fiecare trei versuri, unul este la imperfect, ceea ce reprezintă o caracteristică stilistică de care trebuie să se țină seama, mai ales după ce am arătat mai sus ce funcție îndeplinește acest timp în cadrul narațiunii. Proporția de mai sus nu este ceva fix, respectiv nu toți cîntăreții realizează același indice de frecvență a unor atare versuri. La unii, proporția e mai mare, merge pînă la jumătate din numărul total al versurilor:

N. Candoi (Turică) din Dolj realizează: 50,31%
Al. Stîngă din Dolj realizează: 50,50%

Dacă textele culese de la ei cîștigă în ceea ce privește energia expresiei, ele mărturisesc și o mare monotonie a mijloacelor de expresie. Dacă ne referim la totalitatea cîntecelor culese de la Mihai Constantin, observăm că el realizează o proporție apropiată de media generală, respectiv 33,96%, cu performanțe ce oscilează între 22,19% pînă la 45,23%. La C. Mustățea observăm ceva asemănător: proporția este de asemenea destul de apropiată de media generală: 32,65%, cu oscilări între 20,27% și 47,59%. Alți cîntăreți realizează o medie personală precum urmează:

Marin Dorcea: 35,91%
C. Staicu Pelcaru: 28,66%
N. Candoi Turică: 39,51%

Al. Stîngă: 36,71%
St. Neagu: 29,37%
D. Candoi Mic: 33,16%,

ceea ce ne arată că există totuși o anumită sobrietate în ceea ce privește utilizarea acestui timp al indicativului sub regimul rimei. Deși s-ar putea crede că folosirea rimei în imperfect reprezintă o soluție facilă, iată că lăutarii nu fac abuz de ea, ci o folosesc într-o proporție relativ stabilă, ceea ce pare să arate că stabilitatea aceasta trebuie să aibă unele rațiuni mai adînci. În tot cazul, se poate spune că — în privința aceasta — are și melodia un anumit rol. Într-adevăr, versurile în imperfect sînt catalectice, au deci numai 5 sau 7 silabe și utilizarea unor asemenea versuri nu e posibilă decît dacă o permite melodia și atunci prin adăugarea unei silabe de completare ce realizează convergența dintre planul muzical și cel textologic. Or, versurile terminate în a accentuat pot primi cu mare dificultate o asemenea silabă de completare, în anumite zone ale țării (mai ales în cele unde cîntecul epic este și astăzi încă mai viu)[31]. Lucrul este cu atît mai semnificativ, cu cît versurile de acest gen nu sînt diseminate peste tot și în mod egal în cuprinsul cîntecelor, ci apar în secvențe monorime mai mari, care uneori merg pînă la 10—12 versuri într-o secvență. O observație mai generală arată că aceste secvențe apar, de regulă, în cea de a doua parte a cîntecelor și este normal să fie așa. În prima parte, se pune problema și se enunță subiectul, în cea de a doua parte se rezolvă problema și se trag concluziile narative ale subiectului. În partea a doua se succed acțiunile, în adevărată cascadă, și adeseori ele sînt subliniate prin recitativul parlato.

Secvențele de acest fel realizează și o altă condiție a oralității și anume: „parataxa". Versurile sînt simplu juxtapuse, putîndu-se astfel interveni cu ușurință în ordinea și numărul lor. Este știut, după cercetările speciale ale lui Parry și Lord, că acest caracter paratactic sete o însușire tipică a versului folcloric (vezi aceeași observație și la Wolfgang Kayser: *op. cit.*, 212), ingambamentul fiind aproape necunoscut dacă nu chiar inexistent. Or, versurile rimate în imperfect reprezintă propoziții întregi, cu sens propriu și independent, îndeplinind astfel condiția parataxei. Oferim două exemple, cîte unul de fiecare regim metric.

Regimul metric de 5—6 silabe:

Baba ce-m' făcea?
Din furcă'm' torcea,

Leagăn legăna
Și mi-i adormea,

Din picior că-m' da, Și mi-i luluia,
Sforile-ntindea, Și mi-i adormea.
Voica (pag. 136).

Regimul metric de 7—8 silabe:

Mîna-n pungă că baga, La mischiu că-l ascuțea,
D-o rubluliță scotea, La mustață-l încerca,
La ciochină mi-o așeza, La ureiche mi-l punea,
Șeapte bucăți mi-o făcea, Trei ceasuri că-m' piuia,
La pușcă mi-o ghintuia, To' de șearpe să gătea ...
To' de șearpe să gătea,
Mîna pe paloș punea,
Șarpele (pag. 41)

Acest caracter paratactic iese mai bine în evidență dacă încercăm să transpunem versurile în vorbirea normală, respectînd topica de toate zilele, care cere ca determinantul să fie așezat după determinat. Transcriem în acest mod exemplul din *Șarpele*:

Băga *mîna în pungă*, **scotea** *d-o rubluliță*, **mi-o așeza** *la ciochină*, **mi-o făcea** *șapte bucăți*, **mi-o ghintuia** *la pușcă*, **se gătea** *to' de șarpe;* **punea** *mîna pe paloș*, **îl ascuțea** *la mischiu*, **îl încerca** *la mustață*, **îl punea** *la ureche*, **îmi piuia** *trei zile*, **se gătea** *to' de șarpe*.

Se vede clar cum se înșiră propozițiunile una după alta, fără a fi legate între ele prin conjuncții sau alte mijloace de legătură sintactică. Ceea ce se realizează din punct de vedere stilistic nu este numai de a fi așezat întreaga secvență sub monorimă, ci la acest efect principal se adaugă și un efect secundar, cel rezultat din inversarea topicei. Acest aspect nu a fost pînă acuma relevat de nici un cercetător și socotim că oricine poate sezisa diferența stilistică dintre fragmentul versificat și cel transpus în proză. Este de reținut totuși că inversarea comportă numai mutarea imperfectului de la locul întîi la ultimul loc din vers pentru a realiza rima, celelalte părți ale propoziției rămînînd neschimbate ca topică: obiectul direct *(mîna)* e pus înaintea celui indirect *(în pungă)*, ceea ce este normal atunci cînd sintagma urmează după predicat, dar capătă o anume valoare stilistică prin faptul că, prin inversarea verbului, obiectul indirect este așezat lîngă verb, iar cel direct ocupă locul cel mai depărtat față de predicat. Gramaticienii recunosc că ordinea cea mai frecventă în limbă și care corespunde desfășurării logice a gîndirii nu este „rigidă", ci poate

fi și este modificată în sensul că determinantul poate precede determinatul, cu scopul de a mări expresivitatea, ceea ce constituie un avantaj al limbii române față de alte limbi[32]. Gramatica Academiei spune, în acest caz, următoarele: „Cînd verbul are atît complement direct, cît și indirect, primul stă de cele mai multe ori alături de verb, fără însă ca aceasta să constituie o regulă generală"[33].

Dar fenomenul cel mai important asupra căruia trebuie să ne oprim are în vedere o așa-zisă „inconsistență", ca acelea descoperite în poezia epică a tuturor popoarelor și chiar și în poezia homerică. Această „inconsistență", singura pe care o aflăm în cîntecul epic tradițional românesc, este de fapt o „distorsiune morfologică", expresie sub care înțelegem utilizarea unor forme verbale inexistente, dar cu sens de viitor față de trecutul narațiunii și cu formă de imperfect. Pînă acuma acest fenomen nu a fost semnalat de nici un cercetător, așa încît întreg paragraful are semnificația unei premiere științifice. În numeroase cîntece, în loc ca forma de viitor să fie alcătuită din formele de auxiliar ale indicativului prezent al verbului *a vrea* + infinitivul verbului de conjugat, la forma auxiliarului se adaugă imperfectul verbului de conjugat, sub influența unei analogii false (la conjugarea I, infinitivul are aceeași formă cu imperfectul!). Este cunoscut fenomenul după care verbele își pot schimba conjugarea, trecînd, de pildă, de la conjugarea a II-a la cea de a III-a. Acad. Iorgu Iordan a consacrat o atenție specială acestei probleme și a arătat că există și cazuri de trecere inversă de la conjugarea a III-a la cea de a II-a, ca și de la conjugarea a IV-a la cea de a III-a. Dădea cîteva exemple foarte caracteristice pentru a ilustra ideea că „sistemul morfologic al verbului românesc pare a fi zdruncinat pretutindeni în chiar temeliile lui"[34]. Exemplele sînt cu totul asemănătoare cu ceea ce aflăm în folclor[35].

Exemplele pe care ni le oferă colecția lui Al. I. Amzulescu sînt foarte numeroase, de aceea nu le vom analiza pe fiecare în parte, ci ne vom mulțumi doar să le enumărăm. Mulțimea acestor exemple ar putea face pe unii să-și închipuie că ele reprezintă ceva particular pentru colecția aceasta. Lucrurile nu stau însă așa. Întîlnim aceeași greșală și în cîteva colecții mai vechi, unde culegătorii — mai onești — n-au intervenit în text cu modificări personale și au respectat autenticitatea textelor. Nu este așadar vorba

de o greșală ce ține de epoca actuală, de o anumită regiune a țării, sau de un anumit cîntăreț. Iată acum lista acestor exemple:

Dacă mi-oi făcea: p.5
Încă d-un rău pă lume c-oi făcea: p. 78
Mai nimi' nu ne-o făcea: p. 164.
O ispecție că le-oi făcea: p. 97.
Voi la stîne v-oz' ducea: p. 437.
La-mpărat că te-oi ducea: p. 378.
În fiecare cort că ne-om ducea: p. 97
Tu mne-oi aducea: p. 34.
Numai decît i-oi aducea: p. 237.
Că ți' l-oi aducea. p. 437.
La mine l-oi aducea: p. 435.
La București de-oi mergea: p. 486.
Noi la Vidros d-om mergea: p. 73.
Și cu mine și dumneata c-oi mergea p. 97.
Și nainte c-oi mergea: p. 95.
Că taica dă ne-o-ajungea: p. 156.
Și pe noi ne-o ajungea: p. 164.
Că și ieu te-oi ajungea: p. 213.
Io, frate, i-oi ajungea: p. 237.
Ș-într-un coș mi te-aș punea: p. 498.
Mîna pe bucium c-oz' punea: p. 437.
Mîna pă nevod că mi-oț' punea: p. 74.
Pă tine că te-oi spunea: p. 463.
Cînd oi sta dă ț-oi spunea: p. 93.
Mul' pește că mi-oi prindea: p. 72.
D-un pește mare d-oi prindea: p.73, 74.
Acolo d-om făcea: p. 476.
Capitala d-om făcea: p. 476.
Stană dă piatră v-o făcea: p. 464.
D-un cir'mare le-om făcea: p. 438.
O poală dă gălbeori-oi făcea: p 378

Cîteva exemple au clar funcție de condițional:

Io mai rău că v-aș făcea: p. 502.
Io și mai rău v-aș făcea: p. 501.
Carnea bucăți ți-aș făcea: p. 498.

Alte exemple, mai puține la număr presupun numai consecuția timpurilor în trecut:

Începea d-a plingea: p. 473.
Taci cu taica, nu plingea: p. 158, 178.

Cîteva exemple de conjugarea a IV-a:

Și la noi că o venea: p. 358.
Cum începea d-a citea: p. 504.
Că d-oi sta m-oi necăjea: p. 40.
Ajară cînd oi ieșa: p. 211.
'Cepea calu d-a fugea: p. 199.
Și-ncepea d-a mi-l pîra: p. 432, 433.
Pe mine m-o auza: p. 358.

În două cazuri, fenomenul afectează rima interioară:

Te-oai făcea de-oai surcela: p. 211.
Nu ți temea, fine-al meu: p. 109...

Oferim și un exemplu complex, din care se vede clar, că faptul se datorează obișnuinței de a rima în *-a* cu toate că 3 verbe mediane puteau fi rimate într-un bloc sonor unic în *-i*:

La măr m-oi ducea,
Mărul *l-oi păzea*,
Și *l-oi străjuia*,
Io *l-oi dobîndea*,
La tine l-oi ducea
Și l-oi judeca.
Giuglea-Vîlsan, p. 229, 245.

Verbele sînt și de conjugarea a III-a și de a IV-a, iar abia ultimul e corect gramatical, dar avînd o rimă în imperfect. În acest caz, se pare că tirania rimei s-a comunicat regresiv de-a lungul întregului pasaj.

Exemple de acest fel se află într-alte colecții mai vechi, dar mai scrupuloase cît privește autenticitatea. Cazuri asemănătoare se găsesc și în Păsculescu, Tocilescu, Candrea—Densusianu, Bibicescu, Alexici, Domaschin, Negoescu, Mateescu, Brăiloiu, ceea ce demonstrează că nu este vorba de vreo însușire a graiurilor regionale și nici nu apare ca o specialitate a momentului artistic actual din viața cîntecului nostru epic tradițional.

În tot cazul, distorsiunea aceasta este în conexiune cu rima în imperfect și ca atare marchează una din acele „inconsistențe" atît de caracteristice, pe care teoria oralității le-a putut pune în lumină. Decît că această „inconsistență" e unul din rarele fenomene de acest gen la români și nu-și află paralele la alte popoare și, mai ales, la popoarele vecine care, necunoscînd rima, nu cunosc nici constrîngerile pe care ea le exercită asupra materialelor.

4. Trecem acum la cercetarea unui aspect ce nu se oglindește în tabelul întocmit de noi și care a fost de numeroase dăți supus discuției. E vorba de problema versului. Cîntărețul este obligat, prin profesia sa, să realizeze un anumit număr de versuri pe unitate de timp, cu un debit egal, ceea ce face ca el să nu dispună de răgazul și liniștea de care dispune un poet, ci trebuie să facă vers după vers, fără nici o întrerupere, pînă epuizează subiectul. Operația aceasta nu este atît de simplă cum se pare, deoarece lăutarul nu are percepția vizuală a fiecărui cuvînt și a măsurii versului, ci numai percepția auditivă a versului prin intermediul și cu ajutorul melodiei. Operația pe care o face cîntărețul este de a potrivi, metric și ritmic, textul la melodie. Pentru că lucrul e destul de dificil, cu toate că, prin exercițiu, cîntărețul

își formează deprinderea de a alcătui versuri, el recurge la tot felul de artificii pentru completarea versului, în așa fel încît textul să corespundă ca dimensiune cu melodia și invers. Fenomenul a fost studiat de Constantin Brăiloiu și tot ce s-ar spune de acum înainte nu face decît să confirme observațiile sale. Colecția lui Amzulescu ne furnizează numeroase exemple de acest fel, arătîndu-ne concret cum se fac versurile în timpul cîntării, de fapt cum reușesc lăutarii să le decupeze din cuprinsul comunicării lor, cum le dau individualitate și cum se servesc apoi de ele pentru a face să avanseze narațiunea.

a) Prima observație la care trebuie să ne oprim se referă la silaba de completare a versurilor catalectice de 5 și 7 silabe, pentru a le face acatalectice, respectiv pentru a le aduce la dimensiunea de 6 și 8 silabe, cerută de melodie. Am menționat acest lucru și într-un paragraf anterior, în legătură cu rima catalectică în imperfect; acum sîntem ținuți să discutăm chestiunea mai circumstanțiat. Fiindcă antologia lui Amzulescu cuprinde materiale culese exclusiv din regiunile din sudul țării, în mod special ne preocupă apariția silabei de completare *-î*, specifică pentru această zonă. Oferim cîteva exemple, din care se vede că această silabă poate apărea după orice consonantă:

albî: p. 262 — calî: p. 31 — divanî: p. 86 — făgașî: p. 124
focî: p. 31 — copilî: p. 283 — Doicinî: p. 187 — argintî: p. 85
nucî: p. 115 — dealî: p. 22 — stilpî: p. 337 — matostatî; p. 467
podî: p. 9 — golî: p. 112 — buzunarî: p. 391 — născutî: p. 27
dragî: p. 22 — luptămî: p. 306 — carî: p.411,412 — Brașovî: p. 107
legî: p. 138 — visamî: p. 115 — samurî: p. 216 — viteazî: p. 117

Am arătat mai sus că această silabă poate apărea și după un *-a*, respectiv în cazul rimelor în imperfectul indicativului, lucru pe care — la vremea sa — Brăiloiu nu l-a cunoscut.

b) Ceea ce ni se pare însă de un interes deosebit este faptul că, în foarte multe cazuri, din cauza necesității de a stabili convergența dintre text și melodie, se renunță la convergența omofonică din rimă; se renunță la elementul pur formal pentru realizarea unuia fundamental. Iată un exemplu tipic:

Fir de siminocî
Și de busuiocî,
Dragoste de foc.

Exemplul arată limpede că lăutarul a renunțat la rimă, care era asigurată din plin (siminoc, busuioc, foc) pentru o asonanță relativă, deoarece melodia îl obliga să recadă, în versul al treilea, pe un metru de 5 silabe, mai frecvent în finalul unor pasaje muzicale. Iată și alte exemple de aceeași natură:

Verde mărgăriti
Cu Cerna-a vorbit: p. 34
Odată pe pieptu goli,
Mi-a venit ceasul să mor: p. 112
Minca carne de purceli,
Cu căciula lingă iel: p. 189.
Mănîncă carne dă mieli
Și șoricel de purceli

Și bea vin din Olodeli [burdușeli]
Rachiu din burdușeli,
Rău trăiește, vai de iel: p. 196 și var. 387
D-un caic cam șicuiti,
Cu postav verde-nvelitî
Și cu roșu-acoperiti
To' dă turci mi-e grămădit: p. 224.

În ultimele două exemple, cîntărețul a ținut cont nu numai de necesitatea de a-și modela dicțiunea pe structura muzicală, ci și de semantismul pasajelor, în care ultimele versuri încheie ideea și meritau a fi scoase în relief printr-o derogare de la principiul rimei. Cîteodată procedeul se utilizează și în finalul unor „locuri comune", ceea ce pune și mai acut în lumină intenționalitatea cîntărețului, ca în exemplul:

Cu ciocur'le de argintî
Ce nu s-a mai pomenit
Nici pe cer, nici pe pămînt: p. 85.

Dar și inversul situației este atestat: versul lungit prin această silabă de completare urmează după cel catalectic:

Doispre'ce năramz',
Fi-v-ar de mirazî: p. 101

Din picior l-a legănat,
Din gură l-a blestematî: p. 40

Lemnu lu' Cristos,
Miroasă frumosî: p. 102, 103 (de 3 ori)

La puț, frate, c-am venî',
Pă murgu l-am priponitî: p. 47.

Se vede și la cazurile acestea că împlinirea versului pînă la 6 sau 8 silabe are în vedere acordarea textului cu melodia. Ultimul exemplu e însă mai interesant, deoarece primul vers cuprinde o apocopă, iar cel de al doilea o completare, ceea ce diminuează și mai mult efectul formal al asonanței dobîndite pe această cale (ne gîndim la căderea lui *t* de la *venit*, care face ca singurul ele-

ment de omofonie să fie *i* accentuat). Mai transcriem aici cîteva exemple:

Cam cu nepoți cu tot,
Cam cu haidalic cu to',
Cam cu Bucureș'i cu toți: p. 313.

Furai ceapă, furai praz,
Cin' să trec peste-ăl pîrleazî
Mă-nchiedecai di-un cal breazî p. 400.

Trăgea caicu la mal
Și bine-l lega de parî: p. 494.

Am să mi-l adu' la fag
Ne-ntreba', nejudecatî: p. 311.

Din seria de mai sus, interesante ni se par exemplele 2 și 4. Exemplul 2 prezintă la finele versurilor (în asonanță) toate cele trei situații posibile ale lui *tot* (integral, cu apocopă și cu completare); exemplul 4 e într-o situație similară, dar apocopa afectează rima interioară; asonanța dobîndită astfel se bizuie numai pe identitatea vocalei accentuate (*a*): f*ag*, ntreb*a*, nejudec*atî*.

Cînd am întocmit monografia noastră asupra *Mioriței*, am semnalat că „în variantele transilvănene cîntate rima nu are nici o importanță, notăm că adeseori sistemul strofei muzicale reușește să desfacă în două unități strofice ceea ce fusese unit dintr-alt punct de vedere, prin reazemul rimei, un vers trecînd într-o strofă, iar partenerul său sonor, în cea de a doua"[36]. Observăm că și în cazurile de mai sus problema rimei nu se pune totdeauna atît de acut încît să devină o piedică tiranică. În tot cazul, cînd asupra versului acționează un principiu general, cum este acordul dintre text și melodie, constrîngerea rimei dispare.

c) Tot pentru asigurarea convergenței dintre text și melodie, cîntăreții au la dispoziția lor și posibilitatea de a lungi versul pînă la concurența de 6 sau 8 silabe, prin adăugirea exclamației *mă(i)*, care, după observațiile aceluiași C. Brăiloiu se poate aplica atît la vocale, cît și la semi-vocale, ca și la diftongii descendenți. Aria de circulație a acestui procedeu este generală. În culegerea lui Amzulescu, fenomenul apare curent și desparte versurile rimate, întru totul la fel ca și silaba de completare *-î*, cu care coexistă în interiorul acelorași cîntece. Ne oprim numai la cîntecul lui *Ghimiș*, cîntat de N. Fircă (Păun) din Renașterea-Ilfov. Iată un exemplu foarte elocvent pentru ceea ce înseamnă libertatea cîntărețului față de sistemele de formalizare dictate de oralitate:

Cu pofilu de argintî
Dă n-am văzut dă cin' sint! *măi*: p. 405.

Este vorba de un „loc comun" subliniat în cadrul textului prin cele două sisteme de completare muzicală a schemei metrice. Altă dată asistăm la evidențierea virtuților de interșanjabilitate a acelor două sisteme :/: Și iar verde viorea *-î*:/măi$_2$: p. 406, ceea ce arată că, la repetare, cîntărețul a utilizat cea de a doua completare. Același lucru se observă și la versul: /: cu Vînăta le-o sărea-îl: / mîi$_2$ cînd îl vedem cîntat o dată într-un fel și a doua oară în cel de al doilea fel, ceea ce face ca procesul de disimilare fonică să fie dus pînă la capăt.

„Mult mai puțin obișnuită ... este completarea cu interjecția *of*, permisă după vocală ca și după consoane și pe care am fi ispitiți s-o atribuim, bazîndu-ne pe texte, teritoriului de dincolo de Carpați și mai ales provinciilor moldovenești.„[37] Colecția lui Amzulescu pare să confirme raritatea fenomenului; cît privește zona de circulație, lucrurile rămîn încă neclare, deci în starea în care le știa Brăiloiu la vremea sa. Ceea ce însă ni se pare mai vrednic să fie semnalat aici este faptul că în unele cazuri această completare e mai mult decît atîta și apare ca reminiscența unui stil. Într-adevăr, de 6 ori cel puțin, nu se poate vorbi despre funcția supletivă a interjecției, deoarece ea apare după versuri complete, de 8 silabe. În toate aceste cazuri, versurile devin de 9 silabe:

Cînd oi zice de-avrămeasă, of: p. 17.
Foaie verde sălcioară, of: p. 242.
Ia vezi, Agușa lui Topală, of: p. 243.
Sau f-un sol de-mpărăție, of: p. 24.
Să mă bagi la Ocna Mare, of: p. 244.
Cîn' se uitase-ntr-o parte, of: p. 246.

d) Dar versurile pot fi completate și prin inserție de sunete într-alte părți ale lor, nu numai la finele lor. Pentru acest fenomen, antologia lui Amzulescu este foarte elocventă. În primul rînd, semnalăm adăugirea unui *-î-* în interiorul cuvintelor spre a le aduce la o dimensiune cu o silabă mai încăpătoare. Iată exemplele caracteristice:

Butîile le rupea: p. 110
În puterea noptîici
În sudoarea morțîici
} : p. 347

Alteori, sunetul care se adaugă, în vederea aceluiași scop, este un *-ă-*, *-e-*, sau *-i-* median. Iată exemplele:

Trei dăoage că-i scoatea: p. 148
Te-am înzăiestrat: Amzulescu [38].
Cu iel că m-a-nzeiestrat: p. 170.
Jur-prejurul mesiei: p. 457.

Există și cazuri mai interesante, cum ar fi epenteza unui *-a-* la începutul unor cuvinte consonantice:

Dulăi *a*lătrîndi: p. 22
Flori să-mi *a*culeagă: p. 22

sau adaosul unui *în* la începutul unor cuvinte:

Io pescar m-am *în*născutî: p. 72

O dată, întîlnim adaosul unui *-î* la finele unui *în-* :

Iní podu casii că-i căra: p. 215

Bineînțeles, adeseori versurile se formează cu o seamă de cuvinte, monosilabe de regulă, care nu au nici un sens în context. Cele mai numeroase sînt exemplele în care se adaugă un *că* narativ:

La mal *că* ișea: p. 10
Corbu *că* venea: p. 12
Păr *că* jumulea: p. 25
Cucu *că* venea: p. 26
Iel *că* mi-ș pleca: p. 33
Și *că* auza: p. 36
Capu *că* scăpa: p. 37
Din guriță *că* striga: p. 89
Și cu sabia *că* da: p. 95
Și-n paloș *că* mi-l lua: p. 62
Cenușă *că* să făcea: p. 239
Și pă turc *că* nu-l găsa: p. 278
Și d-acolo *că* pleca: p. 392
La cîrlan *că* să ducea: p. 399

Exemplele sînt atît de numeroase, încît dacă am fi stat să le transcriem pe toate, am fi depășit orice margine rezonabilă. Tot numeroase sînt și exemplele de versuri în care se obține dimensiunea normală prin inserția arhaicului *tot*:

To' de arme ferecate: p. 39
To' de șearpe să gătea: p. 41
Tot în Țara Ungurească: p. 49
To' dă mine-i cumpărat: p. 62
Tot dă nean-so cumpărat: p. 62
Tot ficiori de boieri mari: p. 72, 81
Tot mai bună or să fie: p. 99
Tot cu fieru plugului: p. 82
Tot pă plîns că să punea: p. 94
Tot pe Iancu-l logodea: p. 108
To' dă turci mi-e grămădit: p. 224
To' din sat, din Vișina: p. 247
To' de Miu sfătuia: p. 307
To' de frică ce-i ierea: p. 316

La versurile în regim de 5/6 silabe, am întîlnit fenomenul mult mai rar:

Tot cu ursărei: p. 115
To' din meșterese: p. 245
Tot pă nouă cai: p. 4
Tot carne de turc: p. 12.

O dată întîlnim și interjecția *zău*, în exemplul:

Călare, *zău*, p-un hat albî: p.262

Mai interesante sînt cazurile cînd inserția este formată dintr-un cuvînt bisilab. Sînt, fie interjecții ca: *măre*, *săvai*, sau diverși termeni de înrudire, cu sens de interjecție: *frate*, *nene*, *neică*, *vere* etc. În toate cazurile din urmă, discursul cîștigă în relief, întrucît se pare că lăutarul se adresează unui ascultător anume din publicul său, determinînd două planuri ale narațiunii, unul al subiectului și altul al său personal. Iată o parte din exemplele culese:

Măre, de să pomenea: p. 54
Și, *măre*, s-o pomeni: p. 54
Savai, ciinele-al spurcati: p. 108
Săvai, doo năpîrcele: p. 64
Săvai voinic Dămian: p. 66
Săvai cinzăj' dă voinici: p. 317
Tu, *frate*, că te-ai scula': p. 14
Ce rău, *frate*, de-ai făcut: p. 18
Că iel, *nene*, s-a sculati: p. 14
La cîmp, *nene*, la cîmpie: p. 38
Fugea, *nene*, ce fugea: p. 41, 42
Că iel, *neică*, să să bată: p. 14
Neică, ca toată lumea: p. 17
Capu, *neică*, că lua: p. 194
Cîn' n-am *vere*, ajutori: p. 18
Departe, *vere*, departe: p. 38
Ce faci, *vere*, acolea: p. 51

Există și alte expediente de aceeași natură:

Iei, *Doamne*, că rătăcea: p. 88
Și, *Doamne*, d-înveseliți: p. 261
Cine, *focu*, mi-l scotea: p. 247
Și, *să vezi*, noauă de lei: p. 53
Să vezi, di-un turculeț mici: p. 241

Cîteodată, întîlnim și inserții complexe:

Doamne frate, cine-mi șade: p. 70
Tare-m' vine, *frate dragă*: p. 39

Merită a fi discutat aici cazul versului:

Arcur'le *că* le-ntindea: p. 378

unde întîlnim două fenomene opuse, un cuvînt e prescurtat (prin apostrof) spre a se face loc lui *că*. Este limpede că un vers: *Arcurile le-ntindea* ar fi fost perfect din punct de vedere ritmic și metric, a prevalat însă obișnuința utilizării lui *că* și atunci asistăm la ciudățenia pe care o semnalăm: o reducere metrică pentru o lărgire metrică (în fond inutilă).

Toate acestea arată, cu toată pregnanța, cît de mult influențează melodia procesul de alcătuire a versurilor. Cazurile discutate mai sus nu sînt excepții întîmplătoare, ci elemente ale unui sistem, ale unui stil, care trădează îndelungate deprinderi profesionale. În afară de aceasta, s-a mai văzut că lăutarul nu este atît

de constrîns de legitățile sistemului, născocit pentru a-i veni în ajutor nu pentru a-l împiedeca în exercitarea profesiei sale, încît să aibă în fața sa un singur drum. Cîntărețul are înaintea sa totdeauna unele alternative și poate opta pentru o soluție sau alta, după inspirația sa de moment, după experiența și măiestria sa profesională, după exigențele specifice ale publicului său în cursul performanței. Toate acestea nu sînt ale cîntecului, ale unui anume cîntec, ci ale stilului tradițional.

e) Tot așa cum convergența dintre text și melodie — în ce privește unitatea de bază a comunicării poetice care e versul — se realizează prin diverse supliniri silabice de natură tehnică, deci fără un rost semantic, convergența se realizează și prin apocoparea unor cuvinte, sau chiar prin elidarea unor cuvinte, limbajul devenind — în acest caz — eliptic. După locul unde apar aceste apocopări, deosebim trei cazuri speciale de procedee. Ne ocupăm mai întîi de reducerea finalului unor cuvinte, ceea ce are o anume importanță referitoare la caracterul catalectic al unor versuri; e vorba de transformarea unor versuri de 6 sau 8 silabe, în versuri de 5 sau 7 silabe, după cum este construită melodia. Oferim exemplele caracteristice:

1. Pă toți că-i între': p. 428
2. Și din sălciuț': p. 425
3. Vai, dă cas'-o vacă gras'. p. 176
4. Foiliță foi de tis'
Mîndră masă-mi este-ntins } : p. 45
5. Foițică-o sămulast',
Să-i dai cu pahar la mas' } : p. 178
6. Și cin'ștreanguri de mătas'
Împletite-n cin' și-n șas': } p. 187
7. În curte la dom'Dumitrașc: p. 457
8. Dă cînd ierea mama fat': p. 364
9. Bată-l Dumnezău să-l bat': p. 180
10. D-o luminare la moart': p. 182
11. La salcia aplecat': p. 82

Exemplele arată că apocoparea are o anume influență asupra omofoniei, fie că e vorba de rimă, fie de asonanță. Astfel, la exemplele 4—5—6, apocopa a afectat două versuri consecutive, realizîndu-se omofonia lor. La celelalte exemple, versurile anterioare sau posterioare rămînînd la forma neapocopată, se rupe

rima, așa cum am văzut că se întîmplă și la silaba de completare. Astfel, în cazul nr. 10, versurile care însoțesc apocopatul *moart'* au în final: *parte*, *sănătate*, *luminate*.

În aceeași grupă de fapte se încadrează și cazurile următoare:

Cin' te-a scos în ochii mei: p. 63
Car' cu șele, fără șele,
Car' cu frîne, fără frîne, } : p. 308
Car' cu chiedecile-n gură
Afar' la voinici ieșea: p. 146
Făr' dă frîu și făr' dă șa: p. 155, 157
Las' pe Marcu-n mîna mea: p. 193
Las' că nu ie țița mea: p. 195
Scoal' că arde mîna ta: p. 195
*Un'*ș-a tăia'nășiia: p. 451

În anumite cazuri, se elimină începutul unor cuvinte, mai ales dacă acestea încep cu *-în-*, care este simțit ca un compus al respectivilor termeni:

'Mpărăteasă dumneata! p. 97
'Nal' și sprîncenat: p. 125, 126, 127
'Naintea lui că ișa: p. 173
'Ndrăji dragostea turcească: p. 193
'Ntr-o movilă să oprea: p. 162
'Ntr-o chilie că iera: p. 208
'L-mănîncă pușcăria: p. 261
'Brăcat într-un cojocel: p. 151
'Brăcat în haine de domni: p. 59
'Cepu roabele-a plîngea: p. 163
'Cepea oala d-a fierbea: p. 409
'Păratu i-a dăruit: p. 186
'Velitoarea capului: p. 185, 187
'Călța' pe picioru gol' p. 310

Fenomenul poate fi întîlnit și în mijlocul versului, nu numai la început:

Că-i'tunecătoare: p. 125

Un alt caz merită, de asemenea, să fie raportat aici, deși este un exemplu mixt, care cuprinde două apocope:

Vin'să-j'bea' dălmașele: p. 213 (de 2 ori)

unde e apocopat finalul verbului *vine* și începutul substantivului *a*dălmașele. Ultimul exemplu de acest fel pe care-l putem oferi este:

Pănă Cerchez'căleca: p. 273

unde se vede, cu claritate, în ce constă elipsa.

Interesante sînt cazurile cînd apocoparea are loc în interiorul cuvintelor. Două grupuri de fapte sînt de semnalat aici, după cum fenomenul afectează pluralul ambigenelor articulate, sau numeralele, mai ales cele dintre 11 și 19. Le așezăm pe două coloane:

ambigene apocopate:

Cu *lanțur'le* dă picioare: p. 289
Bordufur'le răscolea: p. 350
Drumur'le că le ținea: p. 387
Analță cu *umer'le*: p. 109
Dî pîn toate *colțur'le*: p. 438
Picioar'le mai mul'tîriș: p. 441

numerale apocopate:

Nu știu, zece sau *doispre'ce*: p. 341
Nu știu, zece sau *cin'spre'ce*: p. 396
Cu *doișpe* tovărășiți: p. 349
Mi-aș' lua' *cinspre'ce* lei: p. 357
Cu *doispre'ce* cai la car: p. 392
Bătea pînă-n *patruj'doi* p. 421

Cîteva cazuri, poate accidentale, merită și ele să fie citate, întrucît arată măiestria respectivilor cîntăreți în a face repede versuri:

Drumu *cal'lui* de-ai dat: p. 295
Trei zile ș'trei nop'ședea: p. 299
Care ieste *giner'le*: p. 109, 110, 111
Și toate *floricel'le*: p. 67
Mai dați cu-ale *pleoj'dă* vin: p. 508

Se vede, cu ușurință, că practica îi învață pe cîntăreți, unde, cînd și cum să intervină, pentru scurtarea cuvintelor, în așa fel încît versurile să se încadreze cît mai corect în schema metrică și să se adapteze la dimensiunea rîndului melodic, fără a împiedica înțelegerea rapidă și precisă a mesajului pe care îl transmit. Este de asemenea de observat că adeseori această practică se suprapune peste anumite tendințe ale graiului familiar local (mai ales în cazul numeralelor).

Dar în foarte multe cazuri versurile sînt direct eliptice, deoarece sînt eliminați termeni monosilabici de legătură, ca în exemplele:

Lele verde lobodă,
Curte la Ștefan-vodă

unde se vede clar că lipsește prepoziția *în*;

Și-n codru că mi-l băga,
Haine verzi că-l îmbrăca

unde lipsește prepoziția *cu*;

Acolo-ajungea,
Cafenea-m'intra: p. 136

unde lipsește prepoziția *în*;

Și de steajăr o lega,
Rogojină-o-înfășura: p. 239

unde lipsește prepoziția *în* sau expresia prepozițională *într-o*;

N-ai auzi'd-un Codreanî,
Fură cai de la mocani: p. 394, 395

unde lipsește pronumele *care* sau *ce*.

Exemple s-ar putea aduce cu mult mai multe, dar nu ar mai aduce sensuri noi în dezbatere. Ceea ce ne interesează aici este faptul de a fi putut arăta cum își alcătuiește cîntărețul versurile, în timpul performanței, deci sub imperiul necesității de a improviza la moment, în fața unui public. Cîntărețul are la dispoziția lui nenumărate mijloace, consacrate tradițional, pentru a face versuri și chiar atunci cînd acestea au, din punct de vedere textologic, lipsuri și scăderi, toate scoriile se explică prin necesitatea de a stabili un acord cu melodia însoțitoare, care — la rîndul ei, pe lîngă altele — are și darul de a îndulci asprimile nereușitelor.

Așa este cazul cu acele accente fonice care nu coincid cu accentele schemei ritmice și care sînt destul de numeroase. Amzulescu le-a notat aproape peste tot. Sînt interesante acele cazuri cînd anumite cuvinte poartă cîte două accente diferite, ca în exemplul:

Murgulè, murgùle: p. 118

unde același cuvînt este accentuat diferit, după cum cere schema metrică trohaică. Dăm, în continuare, unele exemple, unde nu se respectă coincidența:

ciùbuc: p. 136
sàdea: p. 190
copil: p. 195
viteaz: p. 213
sèpică: p. 298
coraj: p. 300
uobor: p. 359

} bisilabe accentuate firesc *iambic*, dar care trebuie așezate în cuprinsul versului în situații trohaice, de unde mutarea accentului pe prima silabă.

Exemplele următoare prezintă situații mai complexe. E vorba de termeni accentuați *dactilici*, deci pe prima din cele 3 silabe

ale lor, dar care își mută accentul pe ultima, unde de fapt există un ictus secundar:

sufletù: p. 144
cîmpulùi: p. 294
ulmilòr: p. 294
pravilà: p. 295
județù: p. 297

Majoritatea acestor exemple sînt finaluri de vers, iar accentul e așezat foarte puternic, ca marcă a finalului de vers și pentru că, în această situație, totdeauna accentul se cere pus în concordanță cu schema ritmică. De menționat că, în această categorie, intră toate genitivele sing. și plur. de tipul celor două citate mai sus (locurile 2 și 3 din listă).

Iată cum, din toate cele de mai sus, credem să rezulte, cu prisosință, că toate acestea fac parte efectiv dintr-un sistem, dintr-un stil, nu sînt capricii personale ale unuia sau altuia din cîntăreți; toți fac la fel, unii mai bine, alții mai puțin bine, dar absolut toți se conformează unor cerințe ce izvorăsc din condiția specifică a oralității, sub aspectul sincretic, al legăturii indisolubile dintre text și melodie și nu se explică decît prin înțelegerea acestei legături. A face versuri în condițiile oralității este altceva decît a scrie versuri, și ceea ce poate părea unor foarte pretențioși degustători de poezie drept dovezi de neglijență sau chiar greșeli grosolane nu este, în realitate, decît o dovadă palpabilă de virtuozitate și măiestrie în condițiile artei orale. Schimbarea opticii, sub acest raport, este o necesitate științifică a cărei deplină înțelegere aparține epocii noastre și teoriei oralității în accepția ei generală.

5. Ultima problemă pe care trebuie s-o discutăm în acest context se referă la modul cum se execută un cîntec epic tradițional la români. Specialiștii în muzicologie descriu astfel desfășurarea performanței: „Cîntarea este întreruptă din loc în loc de interludii instrumentale, alcătuite fie din reluarea de către instrument a unei fraze sau unor fraze ale melodiei, fie din prelucrarea unor motive împrumutate din cuprinsul muzical al baladei. Interludiile nu sînt intercalate la voia întîmplării, ci în momente în care logica desfășurării poeziei o îngăduie. De aci rolul lor expresiv, de subliniere a acțiunii, de încheiere a unor părți ori unor episoade ale narațiunii și pregătirea atmosferei adecvate pentru continuarea ei pînă la deznodămîntul final. Ele îngăduie totodată rapsodului să-și odihnească glasul și să-și adune gîndurile"[39]. O altă aseme-

nea descriere se apropie mai mult de realitate, întrucît accentuează asupra caracterului fluid al procedeului: „În baladă interpretul grupează rîndurile melodiei în secțiuni de mari dimensiuni, inegale ca mărime, care corespund la bunii executanți cu episodul poetic. Textul baladei nefiind organizat în strofe — trăsătură caracteristică dealtfel întregii poezii cîntate a poporului nostru — numărul, repetarea și gruparea rîndurilor melodice în cadrul unei secțiuni depind de respirația, talentul și dispoziția spontană a interpretului de a expune o idee sau un moment dramatic printr-un număr variabil de versuri. Frazarea este în funcție de înlănțuirea logică a versurilor și de talentul și gustul interpretului"[40].

Lucrurile erau cunoscute încă din studiile mai vechi ale lui C. Brăiloiu, care arăta „că strofa este necunoscută versificației populare românești și că succesiunea versurilor nu suferă nici o constrîngere care să vizeze vreo orînduire simetrică oarecare"[41], dar abia în vremea mai nouă observațiile sale au fost adîncite, prin aplicarea lor la studiul anume al cîntecului epic. Astfel, Al. I. Amzulescu, în cea mai nouă lucrare a sa, aduce informații noi, din cele mai interesnate, privind segmentarea muzicală a textului. Astfel, el arată că unii cîntăreți „obișnuiesc să abandoneze vremelnic firul narativ al cîntecului bătrînesc divagînd și introducînd ca în adevărate paranteze distractive, eterogene, fie crîmpeie din muzica instrumentală a jocurilor, fie cîntece lirice și satirice de tot felul, fie chiar unele digresiuni în proză, cu caracter de poveste și pățanie umoristică trăită"[42]. „Dacă gustul îndoielnic al unora din aceste digresiuni poate fi neglijat sub raport artistic, în orice caz nu poate fi neglijabil aspectul de complexitate sporită a artei zicătorului, îmbogățind astfel, prin alte și alte variații, peisajul sonor al zicerii și al ascultării, evitînd monotonia solemnității grave a zicerii prelungite a cîntecului bătrînesc, care ar putea deveni fastidioasă, împrospătînd atmosfera și stimulînd deopotrivă pe zicător și pe ascultător pentru susținerea prin contrast a tensiunii narative din cîntecul bătrînesc"[43]. Se pun deci pentru noi în discuție cîteva aspecte importante, privind reciprocitățile dintre text și melodie, în cazul interludiilor muzicale.

a) Concordanța dintre planul muzical și cel al textului în cazul interludiilor, este o chestiune aparentă. Am văzut că Tiberiu Alexandru o considera obligatorie. Em. Comișel credea că această concordanță apare numai la cîntăreții buni. Noi vom cerceta cazul cîntecului *Miu haiducul*, cules la 22.II.1951, de la

lăutarul Mihai Constantin, din com. Desa-Dolj, de Al. I. Amzulescu. Cîntecul are 365 de versuri, care, din punctul de vedere al textului, se împarte în 6 cuplete. Aceste cuplete sînt introduse de cîte un vers „invocativ", construit pe formula obișnuită „frunză verde", cu variațiile ei. Iată situația cupletelor de text:

I: vers. 1—26 (26 versuri): Lele verde lobodă: v. 1
II: vers. 27—144 (118 versuri): Foaie verde viorea: v. 27
III: vers 145—238 (94 versuri): Cînd oai zîce viorea: v. 145
IV: vers. 239—242 (4 versuri): Cînd oi zîce viorea: v. 239
VI vers. 243—269 (26 versuri): Cînd oi zice colelie: v. 243
VI: vers. 270—365 (97 versuri): Cînd oi zîce viorea: v. 270.

Observăm așadar că aceste cuplete au dimensiuni foarte variate (unul — al patrulea — are numai 4 versuri, iar cel al doilea, nici mai mult, nici mai puțin, 118 versuri). Din punctul de vedere muzical, lucrurile se petrec altfel. Din loc în loc, în timpul execuției, cîntărețul își întrerupe cîntarea vocală printr-o serie de interludii instrumentale, cu funcții multiple, nu numai, așa cum credea G. Călinescu, numai ca „intermezzo de odihnă". Cîntecul de care ne ocupăm cuprinde astfel următoarele interludii, notate cu litere mari: ABCDEFGHIJKLMNOPQRSȘTȚUVXYZ, ceea ce înreamnă 26 de întreruperi ale fluxului narativ al textului. Situația pe versuri e următoarea:

A: v.	1 incl.	— v.	8 incl.	= 8	versuri
B: v.	9 incl.	— v.	16 incl.	= 8	„
C: v.	17 incl.	— v.	26 incl.	= 9	„
D: v.	27 incl.	— v.	41 incl.	= 15	„
E: v.	42 incl.	— v.	53 incl.	= 12	„
F: v.	54 incl.	— v.	60 incl.	= 7	„
G: v.	61 incl.	— v.	68 incl.	= 8	„
H: v.	69 incl.	— v.	83 incl.	= 15	„
I: v.	84 incl.	— v.	98 incl.	= 15	„
J: v.	99 incl.	— v.	120 incl.	= 22	„
K: v.	121 incl.	— v.	155 incl.	= 34	„
L: v.	156 incl.	— v.	161 incl.	= 6	„
M: v.	162 incl.	— v.	186 incl.	= 25	„
N: v.	187 incl.	— v.	195 incl.	= 9	„
O: v.	196 incl.	— v.	205 incl.	= 10	„
P: v.	206 incl.	— v.	212 incl.	= 7	„
Q: v.	213 incl.	— v.	220 incl.	= 8	„
R: v.	221 incl.	— v.	235 incl.	= 15	„

S: v. 236 incl. — v. 254 incl. = 19 versuri
Ș: v. 255 incl. — v. 268 incl. = 14 „
T: v. 269 incl. — v. 290 incl. = 22 „
Ț: v. 291 incl. — v. 304 incl. = 14 „
U: v. 305 incl. — v. 322 incl. = 18 „
V: v. 323 incl. — v. 328 incl. = 6 „
X: v. 329 incl. — v. 337 incl. = 9 „
Y: v. 338 incl. — v. 348 incl. = 11 „
Z: v. 349 incl. — v. 365 incl. = 19 „

Analizînd tabelul de mai sus, se constată că și cupletele muzicale — despărțite prin interludii instrumentale — sînt inegale, dimensiunile lor variind între 6 și 34 de versuri. Dar oricum diferențele sînt mai mici decît în cazul cupletelor textologice. Dacă ne raportăm la planul textologic, constatăm că nu există nici o concordanță între componenta muzicală și cea a textului.

6 cuplete textologice la 26 de cuplete muzicale, deci cupletele nu se suprapun și s-ar părea, la prima vedere, că textul și melodia sînt elemente distincte, care se mișcă separat, fără nici o relație specială între ele. Dealtfel, această lipsă de concordanță la nivelul segmentării convenționale a textului ne-o arată și textul luat în întregimea sa. Astfel, numărul de versuri este de 365, dar la cîntare, acest număr se mărește, prin repetarea unor versuri, pînă la 374. Se repetă versurile: 8, 92, 161, 170, 221, 229, 277, 347, 348, fie la începutul unui cuplet muzical (v. 347, 348), fie la sfîrșitul acestuia (v. 8), ori, mai frecvent, la mijlocul cupletelor (v. 92, 161, 170, 221, 229, 277). Nu există, se pare, nici o regulă, în această privință. Nu numai atît, dar există cuplete în cuprinsul cărora se repetă chiar cîte două versuri (v. 161, 170). Nici față de cupletele textologice nu se constată vreo potrivire anume. Adăugăm astfel o nouă dovadă despre libertatea de care beneficiază cîntărețul în timpul performanței sale concrete. El nu are mîinile legate, într-atît încît să devină sclavul textului său: atît din punct de vedere textologic, cît și din punct de vedere muzical, el dispune de toată libertatea necesară spontaneității sale creatoare, în procesul de improvizație a variantei sale. Bineînțeles, el creează același text, pe aceeași melodie, dar aceasta nu înseamnă că tradiția textologică și muzicală acționează asupra sa ca o frînă, interzicîndu-i orice intervenție creatoare. Situația aceasta trebuie reținută cu grijă, întrucît sînt destui cercetătorii care se îndoiesc de spontaneitatea cîntărețului folcloric, văzînd în el o

tipică victimă a tradiției. Cu toate acestea, cîntecul de care ne ocupăm, prezintă măcar un moment de concordanță între cele două planuri, așa fel încît decuparea textologică și cea muzicală retează cîntecul dintr-o parte în cealaltă. E vorba de coincidența planurilor la v. 26, unde cade prima cezură textologică și cea de a treia cezură muzicală. Într-o scriitură convențională, lucrurile s-ar exprima astfel: *textologicul 1 — 26 = muzicalul /—8/ + /9 — 16/ + /17 — 26/*. Exemplul ne arată clar că secțiunea muzicală nu corespunde cu episodul poetic. Dealtfel lucrul era limpede din raportul general: 6 cuplete textologice la 26 cuplete muzicale. Pentru a vedea dacă observația de mai sus are șanse de a deveni un cîștig științific sigur, e necesar să vedem care e situația specifică a cîntărețului Mihai Constantin, precum și situația celorlalți cîntăreți din colecție. Dacă cercetăm cele 12 piese culese de la Mihai Constantin, observăm că la 5 texte (*Gerul, Trei lebede, Tănislav, Iancu Jianu* și *Ion ăl Mare*) nu există nici o concordanță de acest fel între planul muzical și cel textologic. În celelalte 7, avem numai concordanțe parțiale (*Iovan Iorgovan*: F, G, I; *Lectinul bogat*: H, J; *Badu cîrciumarul*: B, E; *Cîrlăioru*: B; *Iordăchiță al Lupului*: B). Nicăieri, în cîntecele sale, nu întîlnim o concordanță absolută. Și doar e unul dintre cei mai buni, dacă nu chiar cel mai bun cîntăreț, al vremii noastre! Putem spune deci că Mihai Constantin nu ține să realizeze — în ceea ce privește cupletele libere — o concordanță deplină între planul muzical și cel textologic; el nu o face deloc, sau dacă o realizează, atunci fenomenul are aerul să fie întîmplător, nepremeditat. Mihai Constantin nu consideră că realizarea unei asemenea concordanțe ar însemna să adauge cîntecelor sale un atribut artistic în plus. Cercetînd însă și situația altor cîntăreți buni, reținuți de Al. I. Amzulescu în antologia sa, constatăm lucruri asemănătoare. Astfel, lăutarul C. Mustățea, la 10 cîntece, nu face niciodată concordanța între planul muzical și cel textologic; lăutarul M. Dorcea, la 11 cîntece, realizează o singură concordanță de acest fel (cîntecul *Radu Anghel*, interl. Y, p. 368); N. Candoi, la 8 cîntece, la 6 din ele nu face nici o concordanță, în schimb în celelalte 2 cîntece face la primul 6 concordanțe (Cîntecul *Novac. Lidva cîrciumărița*: interl. CDEFGH, p. 145—159) iar la al doilea, una singură (cîntecul *Doicin bolnavul*, interl. F, p. 175—184). Cîntăreții aceștia, făcînd cu toții parte din categoria celor mai reprezentativi și mai talentați, nu consideră necesar să realizeze

această concordanță; pentru ei, nici nu există o asemenea problemă. Faptul însă că nu există o asemenea concordanță pare să arate că preocuparea cîntăreților este de a o evita și nu de a o realiza. În felul acesta se realizează unitatea structurală a cîntecului, în sensul că ceea ce este despărțit pe plan muzical, prin interludiu, este unit pe plan textologic și, invers, ceea ce este despărțit pe plan textologic, prin versul formulă, este unit pe plan muzical. Într-un caz textul este cel care asigură unitatea cîntecului și trage după el melodia; într-al doilea caz, melodia asigură această unitate structurală și trage după sine textul. S-ar putea ca alternanța aceasta să joace un anumit rol în structurarea cîntecelor, dar — în materialul avut la dispoziție — n-am aflat indicii de acest fel. Rămîne ca cercetări viitoare să lămurească această chestiune. Că așa trebuie interpretate lucrurile o arată și o altă observație mai veche a noastră, după care „adeseori sistemul strofei muzicale reușește să desfacă în două unități strofice ceea ce fusese unit din alt punct de vedere, prin reazemul rimei, un vers trecînd într-o strofă, iar partenerul său sonor în cea de a doua"[44]. Și cu acea ocazie, observam că așa-zisa „strofă muzicală" nu corespunde alineatului, „de asemenea ea nu urmează o normă a repartiției versurilor după rimă și după felul rimelor masculine și feminine"[45]. Ceea ce este unit pe un plan artistic este desfăcut pe alt plan și simetria nu trebuie dusă mai departe, pînă la forme înghețate, osificate, monotone; ajunge momentul de asimetrie.

Trebuie deci să se reconsidere afirmațiile cercetătorilor care afirmau că interludiul apare la finele unor episoade textologice. Lucrul nu stă chiar așa de cele mai multe ori. Oferim aici două exemple caracteristice, pentru a încheia cu dovezi peremptorii discuția. Astfel, uneori interludiul taie în două o idee poetică, în loc s-o rotunjească. Pentru aceasta, să se vadă transcrierea muzicală a *Mioriței* din monografia noastră[46]. Tema „cauzele omorului" e ruptă în două: versul *Că-i mai ortoman* ține de prima strofă muzicală, iar celelalte versuri din compunerea ei:

C-are oi mai multe,
Mîndre și cornute
Și cai învățați
/: Și cîni mai bărbați /

sînt dispuse în strofa a doua. În antologia lui Al.I. Amzulescu aflăm încă un exemplu, și mai interesant, deoarece arată că și un „loc

comun", deci o formulă foarte stabilă, poate fi tăiat astfel, printr-un interludiu. Iată exemplul:

C Voinicelu-naltî,
'Nal' și sprincenat
Cu semne de vărsatî:
Fețișoara lui,
ă Spuma laptelui;
Ochișorii lui,
Mura cîmpului,
Doo mure negre
Coapte-n porumb verde,
Coapte la răcoare,
Neajunse de soare;
Coapte la pămintî,
Neajunse de vînt
D *măi* Sprincenile lui,
Pana corbului;
ă Mustăcioara lui,
/: Spicu griului?:/

Explicații pentru situația de față există desigur, dar nu explicația interesează, ci doar faptul că o asemenea situație există în realitatea cîntării. Vedem, așadar, că interludiul muzical poate să taie în două părți pînă și formulele cele mai solidificate, făcînd ca o parte să se cînte într-un cuplet, iar cealaltă parte în cel de al doilea cuplet. Toate acestea arată că interludiul nu se fixează pe baza unor criterii artistice; structurarea muzicală a textului nu se face pornindu-se de la text, ci de la execuția concretă, fiind determinată de condițiile specifice ale execuției. Interludiile nu sînt ale cîntecului, ci ale cîntării. Nu este vorba de „voia întîmplării", ci de ceea ce este unic în procesul viu al compunerii unei anumite variante.

b) Că într-adevăr interludiile nu sînt ale cîntecului, ci numai ale cîntării o dovedește și faptul că nu există un loc tradițional al lor respectat de toți cîntăreții și probabil și de același cîntăreț în variantele aceluiași cîntec. Aceasta se poate vedea comparînd situația variantelor culese de la mai mulți cîntăreți. Antologia lui Al. I. Amzulescu ne oferă numeroase cazuri de acest gen, pe care, pentru demonstrația noastră, le înșirăm mai sus. Vom așeza variantele aceluiași cîntec în așa fel încît să se vadă cum sînt dispuse interludiile în cuprinsul lor:

Gerul

var. I: ABCDE.
var. II: ABCDEFGHIJ.

Trei surori la flori

var. I: ABCDEFGHIJ.
var. II: ABCDE.

Cel popă din piatră
var. I: ABCDEFGHIJKLMNOPQRSȘ.
var. II: ABCDEFGHI.
Trei frați și nouă zmei
var. I: ABC.
var. II: ABCDEFGHIJ.
var. III: ABCDEFGHIJKLM.
Bogdan-Dimian
var. I: ABCDEFG.
var. II: ABCDEFGHIJ.
Vidros
var. I: ABCDEFGHIJKLMN.
var. II: ABCDEFGH.
Trei lebede
var. I: ABCDEFGHIJKLM.
var. III: ABCDEFGHIJKL.
Cea fată de frînc
var. I: ABCDEF.
var. II: ABCDEF.
Voinicul adormit
var. I: ABC.
var. II: ABCDEFG.
Voinicul rănit
var. I: ABCDEFGHIJKL.
var. II: ABCDEFGHI.
Doicin bolnavul
var. I: ABCDbEFG.
var. II: ABCDEFGHIJ.
Ilincuța Șandrului
var. I: ABCDEFGHcIJ.
var. II: ABCDEF.
Agușită a lu' Topală
var. I: ABCDEFG.
var. II: ABCDEFGHIJKLMNO.
Vișina
var. I: ABCDEFGHI.
var. II: ABCDEFGHIJKLMN.
Golea
var. I: ABCDEFGHbIJKLbMbNObPQRb.
var. II: ABCDEFG.

Gheorghelaș
var. I: —
var. II: ABC.
Busuioc ăl Mare
var. I: ABCDEFGHd-eI.
var. II: ABCDE.
Cîntecul chirigiului
var. I: ABbC.
var. II: ABCDEF.
Iordăchiță al Lupului
var. I: AB.
var. II: ABCDEFGHI.
Aga Bălăceanu
var. I: ABCDEFGHIJKLMNOPQRSȘTȚUVXYZW
AA, BB, CC, DD, EE, FF, GG, HH.II.
var. II: ABC.
var. III: ABC.
Constantin Brîncoveanu
var. I: ABCDEFGHIJbKLMNOPQRSȘTȚUV.
var. II: ABCDEFGHIJKLMNOPQRSȘTȚ.
var. III: ABCDEF.

Dacă observăm cu atenție lista de mai sus, constatăm că numai într-un singur caz numărul interludiilor muzicale este egal. E vorba de cîntecul *Cea fată de frînc*, care, în ambele variante, are 6 interludii: **ABCDEF.** Comparația variantelor arată însă că, deși numărul lor este egal, ele nu se pun în același loc; nu există un loc tradițional, deci fix, unde trebuie pus interludiul de toți cîntăreții care îl execută. Dacă textul ar fi cerut, în mod obligatoriu, prezența interludiilor în locuri fixe, atunci toți cîntăreții le-ar fi respectat, probabil, locul. Dar exemplul de mai sus demonstrează că locul interludiilor nu este fixat de cîntec, iar fiecare cîntăreț uzează de procedeul interludiului cum bine i se pare, nu în funcție de cîntec, ci în funcție de alți factori. Lucrul ar reieși mai bine în evidență dacă am așeza ambele variante în paralel, dar aceasta ar lua prea mult spațiu. De aceea procedăm numai prin eșantionare, arătînd ce se petrece la interludiul **B.**

A: cuprinde 1. strigarea fetei de frînc și
2. fixarea condițiilor pentru pretendenți
B: 3. apare pretendentul, Nicola-Nicolcea,
4. care îndeplinește condițiile cerute.

A: cuprinde 1. strigarea fetei,
2. aflarea pretendentului,
3. condițiile puse de fată;
B: 4. realizarea condițiilor puse de fată.

Fragmentul cuprinde 4 idei poetice, pe care le-am numerotat în ordine crescîndă după prima variantă. Constatăm că ele nu se distribuie la fel, nici numeric și nici ca succesiune, la varianta a doua. Este deci clar că interludiul nu are un loc fix în cuprinsul cîntecului.

Lucrul se vede tot atît de bine și în exemplele unde numărul interludiilor este inegal. Foarte caracteristic e cazul cîntecului *Aga Bălăceanu*, cu trei variante, din care prima are 37 de interludii, iar celelalte cîte 3 numai (dar neasemănătoare). Aceasta probează că numărul episoadelor ce corespund cupletelor textologice nu se acordă cu cel al cupletelor muzicale, între ele nu se stabilește un raport de obligativitate tradițională. Cîntărețul are la dispoziția sa acest procedeu tradițional, dar el îl poate utiliza fără constrîngere, ori de cîte ori simte, la modul spontan, că îi poate fi util.

c) Dacă interludiul nu este determinat de text, textul suferă de pe urma prezenței interludiului. Interludiul taie fluxul narativ și după el povestirea trebuie reluată, reîncepută. De obicei, după un interludiu cîntarea reîncepe cu un vers formular, care poate fi de două feluri, poate începe cu un vers invocativ, de tipul: *Frunză verde* ..., sau cu un vers formular cu sens de întrebare retorică. Analizăm aici numai soluția a doua, revenind la cîntecul lui *Miu haiducu*. Iată situația concretă:

Cupletul **B** începe cu: Iar de vorbă ce-m vorbea?: v. 9
Cupletul **C** începe cu: Iar pe masă ce mînca?: v. 17
Cupletul **F** începe cu: La masă cine-i sirvea?: v. 54
Cupletul **I** începe cu: Dar sub cap ce-i mai punea?: v. 84
Cupletul **Q** începe cu: Iară Miu ce făcea?: v. 213.

Din cele 26 de cuplete ale cîntecului, 5 — adică aproape 20% — încep cu o asemenea întrebare. La cupletul **D** avem o situație mixtă, existînd ambele feluri de incipit post interludial: *Foaie verde viorea/Ștefan-vodă ce-m' făcea?* Desigur proporția de mai sus ține de varianta concretă, însă încercînd să vedem cum se prezintă lucrurile la scara întregii colecții a lui Amzulescu, aflăm o proporție destul de apropiată. Cele 107 cîntece ale colecției

cuprind 832 de interludii. Din acestea, în 125 de cazuri, apare un vers interogativ la reluarea cîntării vocale, ceea ce dă 15%. Acest vers interogativ are funcția de a relansa narațiunea, întreruptă de cîntarea instrumentală. De obicei, e vorba de un vers formular, cu o parte fixă și alta mobilă, după modelul discutat de Lorenzo Renzi. Iată exemplele, pentru regimul metric de 5/6 silabe:

pag. 27: Cucu
92: Ta-so
116: Voinic
218: Harap
430: Vodă
} ce făcea

Și cu dativul etic:
pag. 121: Baba
217: Harap
} ce-m' făcea

Pentru sistemul metric 7/8 silabe, avem mai multe modele, după cum e mobilat metric primul emistih. Cu un tetrasilab în primul emistih:

pag. 56, 67: Coconașu
83: Antofiță
95, 96, 98: Mizilcuța
93, 325, 496, 501: Împăratu
263: Moldoveanu
280: Ioneasa
336: Căpitanul
367: Dorobanțu
379: Mărgărita
494 Brîncoveanu
501: Ficiorului
} ce/-i, -mi/ făcea?

Cu un trisilab în locul al doilea, iar în primul loc cu o conjuncție adversativă:

pag. 42: Iar șarpele
162: Iar arapu
347: Iar Jianu
406: Iar chirigiu
437: Iar Dobrișan
483: Iar vătafii
439: Iar ciobanii
162: Dar Iovițâ
163: Dar Rădița
249: Dar tătaru
} ce/-mi/ făcea?

pag. 250: Dar Vișina
371, 372: Dar Busuioc
378: Dar Petrică
386: Dar aiducii
387: Dar domnia
394: Dar Codreanul
} ce/-mi/făcea?

Cu două bisilabe trohaice în primul emistih:

pag. 231: Iară Șeandru
421, 422: Iară Costea
270: Dară turcii
270: Dară popa
291: Dară Corbea
364: Dară Radu
401: Dară Drăgan
379: Iuon Neamțu
440: Minea vodă
} ce/-mi/ făcea?

Cu alte elemente de umplutură formulară a primului emistih:

p. 64: Sila
199: Pătru
326: Să vezi Radu
328: Golea
334, 336, 338: Voica
387: Goia
} ce/-mi/ făcea?

Cu afectarea cezurii:

p. 94: Mizil-crai
p. 241: Agușiț'
p. 362, 365, 366: Iar Radu
p. 365: Dar Iuon
p. 406: Iar Lidva
} ce/ /mi-și făcea?

Reluarea discursului epic se face printr-o întrebare, care, prin funcția sa retorică, urmărește să recîștige interesul publicului. Întrebarea aceasta, de obicei, exprimă transferul de acțiune de la un actant la altul, iar nota interogativă ține să anticipeze asupra desfășurării ulterioare a narațiunii. După același model se

construiește și o altă interogație, mai precis determinată, cu verbul dicendi:

p. 97, 336: Împăratu
377: Da Petrică } ce/-mi/ zicea?
187: Dar Doicin ce mi-i grăia?
p. 212: Băduleasa
372: Căpitanu } ce/-i/ grăia?
384: Iară Voinea

Sînt de reținut și alte două formule alcătuite prin repetiție:

p. 283: De păzit, cine-l păzea?
307: Iar de vorbă ce-m' vorbea?

Putem, așadar, afirma că dacă nu textul a determinat interludiul, interludiul a creat versul imediat următor lui. Este iarăși un mod de a pune în evidență legătura dintre text și melodie. Nu în absolut toate cazurile lucrurile se petrec în acest fel, cu toate acestea putem arăta că proporția fenomenului (10,50%) nu este nesemnificativă, deci neglijabilă. Concluzia noastră se poate exprima, după cum urmează:

Într-un număr destul de mare de cazuri, după interludiu, cîntarea vocală reîncepe cu un vers interogativ; acest vers reprezintă o formulă, al cărei emistih fix e construit cu ajutorul imperfectului indicativ de la verbul *a face* sau *a zice*, formulă care introduce în acțiunea relatată de cîntec un alt personaj decît cel de mai înainte.

d) Există însă și cazuri cînd structura cîntecului cere interludiul. Revenind la cîntecul lui *Miu haiducul*, întîlnim o asemenea situație ce trebuie menționată, deoarece ilustrează, cu cea mai mare pregnanță, legătura dintre text și melodie. Este vorba de cazul aflat la pag. 312, unde avem un triplu paralelism, după fiecare interludiu:

N Făcurăm cu toatele,
Facem cu opincile

O Făcurăm cu toatele,
Facem cu căciulița

P Făcurăm cu toatele,
Facem cu ciumegele.

În cîntecul *Trei fraţi cu nouă zmei*, întîlnim ceva asemănător: două interludii consecutive încep cu acelaşi vers interogativ, iar următoarele două interludii în acelaşi mod, constituindu-se, în mod foarte pregnant, o structură paralelă în interiorul textului:

G Coconaşu ce-m' făcea?
H Coconaşu ce-m' făcea?

I Dară zmeu ce-m' făcea?
J Dară zmeu ce-m' făcea?

În varianta următoare a aceluiaşi cîntec paralelismul e de acelaşi fel, introducîndu-se în naraţiune un alt actant, dar introducînd în text şi un loc comun (nr. 32: Fraţii convenţionali):

C Grăi fratile cel mare
Căci e mare, minte n-are

D Dar grăi fratele cel mic,
Căci e mic şi mai voinicí.

situaţie repetată ulterior în legătură cu alte interludii:

I Dară fratele cel mare,
Căci e mare, minte n-are

J Dară fratele cel mic

Într-o variantă a cîntecului *Trei lebede*, există iarăşi o triplă paralelizare a naraţiunii:

H Trei ficiori coconi dă domní
J Trei ficiori coconi dă domní

K Trei ficiori coconi dă domní.

S-ar putea zice că, în cazul în care un text este puternic structurat în trei tablouri, sau pe trei personaje, interludiile marchează, în mod deslușit, trecerea de la un tablou sau de la un personaj la altul, constituind o enumerare pregnantă. Dar lucrul acesta nu e valabil pentru toate cazurile.

Revenim la *Miu haiducul*. Celelalte 12 interludii sînt urmate de un vers cu rima în imperfect, deci un vers care relansează naraţiunea:

H Şi pe toţ' că-i îmbăta
J Vedriţa-n cap c-o lua
K Dară Calea-i răspundea
L Dară Miu să scula
M Bună dimineaţa-i da
R Oile şi le păştea

S Aproape s-apropia
T Toată oastea şi-o lăsa
Ţ Iel mergea ce-mi-ş' mergea
U Iată-acolo că-l ducea
V Iacă Miu l-intreba
Y Două-trei palme-i trăgea.

De fiecare dată, aceste versuri introduc o modificare în desfăşurarea naraţiunii. Putem deci spune că în toate aceste cazuri, interludiile subliniază elemente semantice ale textului, aşa încît structurarea muzicală a textului nu se face la voia întîmplării, ci

urmărește să pună într-o lumină cît mai favorabilă semnificația însăși a textului.

Încercînd să totalizăm rezultatele analizei noastre, putem afirma deci următoarele:

Structura muzicală a unui cîntec nu se suprapune peste structura textului; lăutarii nu urmăresc concordanța dintre planul muzical și cel al textului și nu scontează efecte artistice din alternarea valorică a celor două planuri;

segmentarea muzicală a cîntecului prin interludii nu se face totuși anarhic, la libera plăcere a cîntărețului;

uneori segmentarea obligă la reluarea retorică a narațiunii, prin formule interogative; alteori anume structuri formale, ca paralelismele de mai sus, solicită segmentarea textului; dar în acestea nu trebuie să vedem o regulă;

nici un cîntăreț nu utilizează numai unul din aceste procedee, nici în cuprinsul unui cîntec, nici în cuprinsul repertoriului său întreg; el optează pentru unul sau altul, variind mereu execuția; nu știm în ce măsură este premeditată evitarea monotoniei, dar știm cu siguranță că toate acestea se datoresc libertății de care dispune cîntărețul în compunerea cîntecului său. Cu toată fixitatea tradițională a unui cîntec, observăm că raportul dintre text și melodie este o funcție artistică destul de fluidă care, în nici un caz, nu împiedecă procesul de improvizare și, de asemenea, nu interzice creația. Cîntărețul optează de fiecare dată pentru o soluție artistică sau alta, în funcție de efectul pe care vrea să-l realizeze într-o situație concretă, dată.

Credem că s-a putut vedea, cu destulă claritate, că textul unui cîntec nu poate fi explicat numai prin el însuși. Numai adăugînd la observațiile de text pe cele muzicologice, putem spune că ne-am apropiat, mai convenabil și adecvat, de înțelegerea reală a unui cîntec. Rămîne, în afara perceperii noastre, un alt element definitoriu pentru cîntecul epic tradițional și anume „teatralitatea" sa, pe care nu avem încă posibilitatea de a o transcrie. Iată ce scrie Al. I. Amzulescu în această privință: „însăși mimica și gestica constituie și ele elemente de seamă în complexitatea personalității artistice, sobre sau expansive, a cîntărețului, căruia tradiția străveche a eposului cîntat îi cere să fie *zicător dar și minimal actor* (sublinierile noastre) al sincretismului artei narative orale"[47]. Speranța noastră este că, încetul cu încetul, se vor descoperi mijloacele de a transcrie tot ansamblul de aspecte care

compun cîntarea, dar pînă atunci măcar ceea ce ne oferă știința contemporană trebuie să asimilăm și nu să ignorăm. Și pentru că motto-ul este, sub acest raport, deosebit de sugestiv, îl dăm aici în original, pentru a nu-i știrbi nimic din precizia formulării: *„Nicht gesungene Volkslieder sind halbe Volkslieder oder gar keine"*. Și să reținem, încă o dată, că aceasta s-a spus acum aproape o sută de ani, în 1881. Otto Böckel ne oferă și el cîteva formulări la fel de pregnante. Astfel, el scrie: *„Ein Volkslied ist ein Lied, das nur zum Gesange bestimmt und im Gesange entstanden ist. Die unzertrennliche Zusammengehörigkeit von Wort und Weise kennzeichnet ein Lied als Volkslied"*, ceea ce înseamnă: „Cîntecul popular e un cîntec destinat cîntării și născut în cîntare. Solidaritatea de nedespărțit dintre cuvînt și melodie definește un cîntec ca fiind popular". Mai merită să fie reținută și următoarea formulare: *„Wort und Weise des Volksliedes gehören untrennbar zusammen, wie sie gemeinsam entstanden sind. Erst im Gesange kommt der natürliche Wohllaut des Volksliedes zur Geltung. Die Entstehung im Gesange und die Fortpflanzung im Gesange sind die beiden untrüglichen Merkmale des Volksliedes"*, adică: „Cuvînt și melodie în cîntecul popular sînt solidare și de nedespărțit, tot așa cum ele s-au și născut în comun. Abia în timpul cîntării e pusă în [adevărată] valoare armonia nativă a cîntecului popular. Nașterea în cîntare și propagarea în cîntare sînt cele două dovezi infailibile ale cîntecului popular"[48].

[1] G. Călinescu, *Arta literară în folclor*, în vol. *Principii de estetică*, București, 1968, p. 301.

[2] În folcloristica sovietică s-a conturat, în vremea din urmă, o direcție specială în cercetarea cîntecului epic și anume direcția textologică. Pentru a ilustra direcția, citățm numai lucrarea colectivă, Текстологическое изучение эпоса, Moscova, 1971, 230 pag. cuprinzînd studii în care se fixează acele probleme ce pot fi abordate, cu succes, din acest unic punct de vedere. Se are însă, permanent, în vedere faptul că arta orală este, prin definiție, sincretică.

[3] Al. I. Amzulescu, *Cîntece bătrînești*, București, 1974, 592 pag.

[4] Tabelul cuprinde numai 93 din cele 107 texte publicate de Amzulescu. Am fost obligați la restringerea conținutului, deoarece 14 texte sînt, fie complet lipsite de amănunte referitoare la oralitate (ca cele două cîntece culese de C. Rădulescu-Codin), fie înregistrate parțial (cu o parte notată după dictare). Au fost

astfel omise textele cu nr. 30(24), 31(24), 35(39), 45(55), 50(62), 52(63), 55(70*A), 70(98), 78(113*A), 81(122*A), 90(183*A), 96(214), 100(225), 107(230).

[5] Radu Niculescu, *Constante în structura cîntecului epico-liric din Transilvania, Crișana și Maramureș. „Cîntecul lui Vălean"*, în vol. *Studii de poetică și stilistică*, București, 1966, p. 132.

[6] *Ibidem*, p. 160.

[7] Adrian Fochi, *Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte*, București, 1964, p. 205—225.

[8] Tiberiu Alexandru, *Muzica populară românească*, București, 1975, distinge 3 feluri de recitativ la români și anume: recitativ *recto-tono*, recitativ *melodic* și recitativ *parlato*. Noi ne referim, în capitolul de față, numai la ultimele două feluri de recitativ, întrucît, prin alternarea lor contrastantă, se obțin efecte artistice specifice. Este cunoscut din retorica generală că atunci „cînd un autor decide să substituie o modalitate a substanței alteia, e cel mai adesea pentru a face din ea o valoare formală în discursul său". E ceea ce se petre cu alternarea acestor două moduri de comunicare. Vezi Grupul μ: *Retorică generală*. Trad. rom., Buc., 1974, p. 261. Gheorghe Ciobanu, *Lăutarii din Clejani. Repertoriu și stil de interpretare*, Bucureşti, 1969, p. 31, vorbește numai de două recitative: recitativ *drept* (sau recto-tono, cum i se spune în cîntarea gregoriană) și recitativ *melodic* (*parlato*, adică trecerea de la cîntare la vorbire, o vorbire melodizată sau „băsmire", cum îi spune poporul).

[9] Tiberiu Alexandru, *op. cit.*, p. 56.

[10] Respectiv textele: 2, 3, 5, 6, 19, 20, 24, 25, 27, 28, 29, 33, 34, 36, 40, 41, 42, 48, 56, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 69, 71, 73, 76, 77, 78, 79, 81, 84, 86, 87, 90, 91, 93. Materialul e din toate județele de sud ale țării și nu determină o situație tipică. Alte materiale, din aceleași zone, cunosc fenomenul invers.

[11] E vorba de cîntăreții ce au executat textele: 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 11, 13, 14, 15, 17, 18, 20, 22, 23.

[12] Aceștia sînt Mihai Constantin (nr. 6), C. Staicu-Pelcaru (nr. 9), D. Candoi-Mic (nr. 10), C. Mustățea (nr. 12), M. Căpățînă (nr. 16), N. Candoi-Turică (nr. 19), Șt. Neagu (nr. 21).

[13] Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, p. 521—522.

[14] Textul 31, la 536 de versuri total, are 515 în recitativ parlato, ceea ce reprezintă 96,08%; textul 51, la 318 versuri total, are 295 recitate, deci 92,77%; iar textul 85, la 310 versuri total, are 286 recitate, deci 92,26%.

[15] Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, p. XLIV.

[16] Adrian Vicol, *Recitativul parlato în cîntecele epice românești*, în *Revista de etnografie și folclor*, 21(1976), p. 21—37. Cercetătorul analizează 28 de melodii culese de la Mihai Constantin, din care 16 cu și 12 fără parlato și ajunge la urmă-

oarele concluzii: „Mihai Constantin ... nu depășește categoria procentuală a versurilor parlato de 50—58%, explorînd și zonele cu un procent scăzut de versuri parlato, majoritatea pieselor interpretate încadrîndu-se între 6 și 28% versuri parlato". *Ibidem*, p. 35.

[17] Astfel, el recită de 3 ori cîte un singur vers (nr. 7, 14, 43), de 2 ori cîte 2 versuri (nr. 47, 67). De aceea media sa este atît de scăzută (4,63%). Efectul artistic se realizează tocmai prin extrema raritate a fenomenului, în timp ce la Mihai Constantin este vorba de o alternare savantă și echilibrată a amînduror formelor de recitativ. Aceeași observație o face și A. Vicol *op. cit.*, p. 34.

[18] Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, p. XL.

[19] A. Vicol. *op. cit.*, p. 33.

[20] *Ibidem*, p. 32.

[21] Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, p. XLVI. Cu cîțiva ani mai înainte, același autor scria: „pare a fi o regulă generală că niciodată începutul cîntecului nu se zice *parlato*. De asemenea, în aproape generalitatea cazurilor începutul episoadelor, iar de cele mai multe ori și cel puțin versul final al fiecărui episod trebuie zise în recitativ melodic. Pe de altă parte, deși la bătrîni predilecția pentru stilul *parlato* se face uneori simțită chiar de la începutul cîntecelor, dar nu de la primul vers (ceea ce poate fi și semnul unei economii în dozajul efortului vocal, recitativul melodic cerînd din partea cîntărețului o osteneală relativ mai mare), în majoritatea cazurilor, și înainte de toate la cîntărețîi în deplină vigoare, introducerea pasajelor *parlato* se produce treptat, pe măsură ce zicătorul înaintează și (se încălzește progresiv în desfășurarea narațiunii cîntate a baladei". Al. I. Amzulescu, *Despre stilistica oralității cîntecelor epice românești*, în *Revista de etnografie și folclor*, 15(1970), p. 475.

[22] Notăm înaintea fiecărui vers și litera ce corespunde interludiului, spre a identifica mai ușor materialul, dînd înaintea versului și pagina colecției lui Al. I. Amzulescu, P. 37: **Jb**: *Capu-i reteza*; p. 80: **D**: *Da numai dumneata*; p. 81: **E**: *Ieu o dată l-am vînat*; p. 82: **F**: *Dă unde că mi-l lega*; p. 82: **G**: *Il bătea și-l chinuia*; p. 89: **E**: *Trei păsări lebede albe*; p. 89: **F**: *Din guriță că striga*; p. 89: **G**: *Una are să fie sfînta-i Lunea*; p. 98: **Z**: *Mîine, la prînzu-ăl mare*; p. 113: **B**: *Cum tu străfigași*; p. 114: **C**: *Eu oi să te dau*; p. 162: **F**: *Și pe iel că-ncăleca*; p. 310: **J**: *Vedrița-n cap c-o lua*; p. 314: **Ș**: *Măi ciobane dumneata*; p. 332; **B**: *Mai visai, neică, visai*; p. 475: **D**: *Șade trei boieri dă sus*; p. 475: **G**: *Să vezi, pîine dă Hîrlău*; p. 475: **K**: *Să vezi, cîte-o știuculiță*; p. 476: **M**: Să vezi, Aga Bălăceanu; p. 478: **Ș**: *Na, că și pristavu*; p. 480: **W**: *Da' să vezi căpitan Costin*; p. 500: **I**: Costandin Brîncoveanu; p. 501: **K**: *A mă, taică-tăiculiță-zîce*.

[23] Primul cîntec e *Trei lebede* și excepțiile apar după interludiile **DEFG**; al doilea este *Aga Bălăceanu* și cazurile apar după interludiile **DGKMȘW**, deci nu la modul consecutiv, ci pe sărite împrăștiate în cuprinsul cîntecului.

[24] Putem oferi un exemplu de asemenea fixitate formală din *Das Nibelungenlied*, unde rima rarisimă *-eib* apare de 77 de ori, asociind totdeauna numai două cuvinte *Weib* și *Leib*. (Ediția lui Karl Simrock, Stuttgart, 1881.) Se ajunge astfel la reluarea aceloraşi idei în aproape aceeaşi formă. Prin adjectivare, s-au constituit formule stereotipe ca: *das herrliche Weib* (p. 55, 227, 355); *ein schönes Weib* (p. 3, 5, 230, 237, 245); *das edle Weib* (p. 145, 146, 164, 171, 188, 382) și în paralel: *Schöner Leib* (p. 136, 137, 125, 110, 151, 167, 181), ori la o expresie, la a cărei fixitate a contribuit și tendința mai generală a poeziei medievale germane spre aliterație *Leben und Leib* (p. 55, 106, 137, 255, 274, 287, 310, 351, 382).

[25] Erich Seemann, *Volkslied*, în vol. *Deutsche Volkskunde*, Berlin-Leipzig, 1926, p. 277.

[26] Tudor Vianu, *Problema stilistică a imperfectului*, în vol. *Arta prozatorilor români*, București, 1977, p. 395 (Sinteze-Lyceum).

[27] Liviu Onu, *Unele probleme ale imperfectului românesc*, în vol. *Omagiu lui Iorgu Iordan cu prilejul împlinirii a 70 de ani*, București, 1958, p. 648.

[28] *Ibidem*, p. 648.

[29] *Ibidem*, p. 654.

[30] F.B. Bronzini, *La canzone epico-lirica nell'Italia centro-meridionale*, Roma, 1956, vol. I, p. 136.

[31] După observațiile lui C. Brăiloiu, *Opere*, vol. I, p. 54, silaba de completare, în părțile de sud ale țării, este *-î*. Aceasta se poate atașa după orice consoană. El nu știa însă, la vremea sa, că acest *-î* supletiv poate să apară și după vocala *a-*, respectiv după o rimă în imperfect. Faptul este atît de nou, încît merită să fie citate toate exemplele de acest fel din colecția lui Amzulescu: *cu șeapte chingi că mi-o chingea-î*: p. 405; *Și napoi că să-ntorcea-î* p. 405; *Iară Ghimiș ce-n' grîia-î*: p. 405; *Vin, neică, le da să bea-î* p. 406; *Și iei, mări, să chiefuia-îi*: p. 406; *Cu Vînăta le-o sărea-î*: p. 406; *Și iar verde viorea-î*: p. 406; *Și din gură că-m' grăia -î*: p. 406; *Iar Ghimiș ce mi-ș' grăia -î*: p. 407. Toate cazurile provin dintr-un singur cîntec, deci de la un singur cîntăreț: N. Fircă (Păun) din Renașterea-Ilfov și constituie desigur o excepție. E însă de observat că această excepție se încadrează în tendința generală pentru regiunile din sudul țării și probează că ceea ce nu ne puteam închipui pînă acum e totuși posibil.

[32] M. Zdrenghea, *În legătură cu topica obiectului direct și a celui indirect*, în *Analele științifice ale Universității „Al. I. Cuza" din Iași, Științe sociale*, 4 (1958), p. 205. „La înlănțuirea frazelor deosebim două tipuri de bază: PARATAXA și HIPOTAXA. Parataxa este juxtapunerea de fraze, lar hipotaxa este subordonarea lor. În toate limbile, poezia populară se caracterizează prin predominanța parataxei". Și după ce dă două exemple tipice de parataxă, unul din poezia populară portugheză și al doilea din cea engleză, continuă astfel „Lucrurile nu stau însă chiar atît de univoc, încît parataxa să poată conta întotdeauna ca un

semnalment al stilului popular. Şi ar fi întru totul greşit s-o privim ca pe un simptom al primitivităţii spirituale şi al unei lipse a capcităţii de a ordona şi clasifica, deşi ea poate funcţiona şi aşa. Wolfgang Kayser, *Op. cit.*, p. 212—13. Despre *parataxă*, vezi şi D'Arco Silvio Avalle: *Modele semiologice în Commedia lui Dante*. Trad. rom., Buc., 1979, p. 81: cu toată independenţa sintactică a propoziţiilor paratactice, autorul descoperă între ele „raporturi de dependenţă logică" deşi tehnica i se pare „destul de primitivă".

[33] *Gramatica limbii române*, ed. a II-a, Bucureşti, 1966, vol. II, p. 447

[34] Iorgu Iordan, *Limba română actuală. O gramatică a greşelilor*, Iaşi, 1943 p. 130.

[35] Iată pe cele similare: „/lămpile/ *n-or ardea* (Azi, 11 iunie 1939, 5, 2); tot ceea ce spiritul omenesc *poate dădea* mai frumos (*Adevărul literar şi artistic*, 16 apr. 1939, 7, 4); îmi va dădea (*Însemnări ieşene*, III, 7,7).

[36] Adrian Fochi, *Miorița*, p. 348.

[37] C. Brăiloiu, *Opere*, vol. I, p. 62—63.

[38] Al. I. Amzulescu, *Balade populare româneşti*, Bucureşti, 1964, vol. III, p. 286.

[39] Tiberiu Alexandru, *op. cit.*, p. 55 Gheorghe Ciobanu, *op. cit.*, p. 33 scrie că „rostul acestor interludii este, pe de o parte, de a produce variaţii de timbru şi sonoritate, necesare menţinerii atenţiei ascultătorilor, iar pe de altă parte, de a puncta discursul poetico-muzical prin separarea diferitelor perioade, permiţînd cîntăreţului să-şi odihnească vocea şi, în acelaşi timp, să-şi amintească versurile ce vor urma". Am arătat mai sus, la nota 8, că rolul estetic al alternării nu se limitează numai la atita,deci la aspectul pur mecanicist al lucrurilor şi nu mai revenim. Trimitem numai la p. 258 a aceleeaşi lucrări, unde se discută raportul dintre conţinut şi formă, în funcţie de modificarea modalităţii de comunicare.

[40] Emilia Comişel, *Contribuţie la cunoaşterea eposului popular cîntat. Recitativul epic*, în *Revista de folclor*, 7 (1962), nr. 3—4, p. 29.

[41] C. Brăiloiu, *Opere*, vol. I , p. 79.

[42] Al. I. Amzulescu, *Cîntece bătrîneşti*, p. LI.

[43] *Ibidem*, p. LII.

[44] Adrian Fochi, *Miorița*, p. 348.

[45] *Ibidem*, p. 344.

[46] *Ibidem*, p. 403.

[47] Al. I. Amzulescu, *op. it.*, p. XL.

[48] Otto Böckel, *Psychologie der Volksdichtung*, Leipzig-Berlin, 1913, p. 16, 17. Dar merită să fie citit capitolul întreg destinat acestei probleme, unde se discută amănunţit toate aspectele legăturii reciproce indestructibile dintre text şi melodie (p. 1—33).

Cap. V: EFECTE ALE ORALITĂȚII: PERSPECTIVA TEXTOLOGICĂ

Dezideratul unei cercetări sincretice totale, exprimat în capitolul anterior este, desigur, o chestiune de viitor și va putea fi realizat, probabil, numai prin conlucrarea dintre doi specialiști, un muzicolog și un „textolog". Nu spunem „literat", pentru a nu preta la echivoc. Aceasta nu înseamnă însă că, în perspectiva unei permanente îmbunătățiri a demersului științific, să nu se întreprindă, de pe acum încă, pașii pregătitori. Este ceea ce intenționăm să facem în capitolul de față. Problemele ce ni le-am propus spre studiu — deși preponderent textologice — sînt în permanență gîndite din punct de vedere integralist, și a colo unde priceperea noastră ne-o permite facem și raportările sincretice corespunzătoare. Ne dăm prea bine seama de carențele formației noastre pur literare, de aceea ne impunem un larg coeficient de eroare și provizorat. De la început încă arătăm că — dată fiind situația — demersul nostru va avea un caracter expozitiv și nu ne vom hazarda într-o procedare interpretativă.

Obiectul concret al cercetării de față este „formula", în sensul definiției lui M. Parry, așa cum o întîlnim în noua antologie a lui Al. I. Amzulescu, pe care Lorenzo Renzi n-a avut-o la îndemînă. Este așadar vorba de a lărgi și adînci, în același timp, cercetarea învățatului italian, prin analizarea unui număr mai mare de exemple și toate oferindu-ne garanția autenticității absolute. Ceea ce ni se pare interesant de cercetat aici nu este formula în ea și pentru ea însăși, ci modul cum și condițiile în care se formează diversele formule, pornind de la anumite cerințe semantice în raport cu necesitățile metrico-ritmice. În toate cazurile, baza demersu-

lui este funcția lingvistică a faptelor supuse observației. Pe lîngă formulele propriu-zise, ne propunem să analizăm și cîteva „scheme formulare", de fapt modele structurale abstracte pe care le urmează expresia concretă, cu materiale lexicale deosebite. Sperăm ca, în acest fel, dacă nu vom putea oferi soluții, să aducem materiale de reflecție și discuție.

1. Prima problemă ce se cuvine abordată aici este cea a formulelor stereotipe inițiale și finale ale cîntecului nostru epic. Aceste formule nu aparțin cîntecului, ci cîntării. Față de conținutul concret al cîntecului, ele apar ca un chenar, ca un pervaz ocazional. Ele sînt ale cîntării, ale stilului de execuție și caracterizează genul și specia. Ele apar numai în timpul cîntării și de aceea culegerile mai vechi, alcătuite în general după dictare și nu după cîntare, nu le cunosc. Între conținutul cîntecului și între sensul lor propriu nu există nici o legătură directă, de aceea ele se pot atașa la orice conținut. Rostul și funcția lor se descifrează numai în legătură cu cîntarea și urmăresc, în general, să anunțe că, odată cu cîntarea, se intră în ficțiune, părăsindu-se realitatea concretă. În unele dintre ele, opoziția dintre planul realității și planul ficțiunii este trasată foarte net, ca și în cazul basmelor — unde aceleași formule stereotipe au aceeași funcție estetică[1].

În situațiile concrete exemplificate în colecție, lăutarul evocă realitatea cîntării (masa mare a nunții, numită „masă frumoasă" și pomenindu-l uneori și pe „naș"), dar își face un titlu de glorie din a afirma că se pricepe să „potcovească minciuna". Există chiar un anume paralelism terminologic între cîntecul epic și basm: în ambele cazuri se vorbește despre specie ca despre o „minciună", și de fiecare dată, în legătură cu aceasta, este amintit „purecele". Se pare deci că aceste formule au fost elaborate într-o conexiune anume. Ca și la basme, formulele inițiale au rostul de a introduce pe ascultători în lumea fictivă a narațiunii, iar formulele finale au funcția de a-i scoate din această lume, readucîndu-i în realitate. Formulele marchează, așadar, o perioadă de abstragere a publicului față de realitate, un moment de evadare din realitate într-o lume cu alte dimensiuni și cu alte semnificații. De aceea, de cele mai multe ori, aceste formule merg în pereche, una la început și alta în finalul cîntecului, completîndu-și sensul, ca un arc, peste narațiunea cuprinsă în cîntec.

a) Cea mai simplă formulă inițială de acest gen este:

Foaie verde mărăcine, Să vă spui pe *Ghiță* bine[2],
Ascultați, boieri, la mine,

cu varianta sa augmentată pînă la 4 versuri:

Frunzuliță mărăcine, Ascultați, boieri la mine,
Mărăcine cu gheorghine, Să vă spui pe *Badiul* bine.[3]

Deși am numit-o simplă, fiindcă are o extensiune minimă, sensul ei este totuși mai complex decît pare la prima vedere. Ne referim la conjuncția subordonatoare *să* din versul final al formulei (versul 3 în primul exemplu și versul 4 în cel de al doilea). Lăutarul solicită atenția ascultătorilor săi, pentru a putea cînta bine, recunoscînd și afirmînd rolul activ al publicului în procesul performanței. Fragmentul e important tocmai deoarece cuprinde recunoașterea colaborării publicului la actul de creație. Ca să cînte bine, lăutarul are nevoie de atenția concentrată a publicului și de aceea, încă de la începutul cîntării, el se adresează publicului, solicitîndu-i ascultarea. De la versul al doilea, formula se poate bifurca, devenind altceva:

Cînd oi zice trii măsline, Dintr-a mea copilărie,
Ascultați, boieri, la mine, Să vă spun un cîntecel
Să vă spun o istorie De cînd eream tinerel.[4]

În loc să se mărginească la terțina monorimă, pasajul se încheie cu un paralelism pleonastic, în cel mai autentic stil oral.

Aceasta însă nu e singura formulă inițială. Antologia lui Amzulescu ne oferă un exemplu de mare extensiune și cu funcții multiple. Transcriem un exemplu tipic:

Cînd oi zice de-avrămeasă,
Ia s-ascultaz' dumneavoastră
L-astă poveste domnească, I
Trebuie să isprăvească
/: La cinstiți ca dumneavoastră...:/
Care, boieri, ne-o-asculta
/: O mai înțelege ceva; :/
Cine nu ne-o asculta,
Om înșira // ce-om putea, II
Ne-om curăți de belea
/: Neică, ca toată lumea. :/
+ Că suntem din Sadova
+ De potcovim minciuna,
+ Minciuna de cinci oca III
/: Zboară purecii cu ea. :/

Precum am marcat, în dreapta textului, formula se împarte în 3 secvențe bine subliniate de cîntăreț. Prima se termină cu

repetarea versului 5; a doua se termină, de asemenea, cu repetarea ultimului său vers, al II-lea; iar ultima secvență e marcată prin recitativul parlato, încheindu-se iarăși prin repetarea melodică a ultimului vers. Segmentul întîi solicită atenția; cel de al doilea pune în discuție problema participării la creație a publicului (cine va asculta, va înțelege ceva; pentru cei ce nu vor asculta, cîntarea va fi „ce-om putea", iar pentru cîntăreț o „belea"); segmentul al treilea face lauda „cîntărețului de minciuni"; să ne reamintim că lucrarea de bază a lui A. B. Lord se numește *Cîntărețul de povești (The Singer of Tales)*. Formula întreagă o aflăm la cîntărețul Ștefan Neagu din Sadova-Dolj, în cîntecul *Gerul*[5]. A mai cîntat-o o dată, în aceeași extensiune și în balada *Busuioc ăl Mare*[6], dar fără a o fi ritmat, din punct de vedere muzical, la fel de bine. Astfel, de la versul 4 pînă la ultimul, pasajul a fost recitat parlato, fără a mai marca segmentarea interioară dintre secvența a doua și a treia. Pentru a deosebi formula de cîntecul propriu-zis, cîntărețul i-a repetat — în chip de clauzulă — ultimul vers. Foarte bine articulată a cîntat-o însă Marin Bizerea, lăutar din aceeași localitate[7]. El merge pe cele două suite monorime, contopind segmentele 2 și 3. Ultimele versuri ale fiecărei serii monorime au fost repetate, subliniindu-se astfel închiderea, și semantică, și formală a fiecărui segment. Lăutarul a adăugat însă un vers foarte elocvent și anume ideea că pentru cine nu ascultă cu atenție paguba e încă mai mare, prin faptul că dă banii degeaba. Un alt exemplu, cîntat de D. Candoi (Mic) din Corabia-Olt, este și mai explicit:

Iar de nu ne-oți asculta — De dumneavoastr-om scăpa,
Om încurca // ce-om putea

iar în încheiere, variază lucrurile:

Că nu sîntem lăutari de la oraș — Știm să potcovim minciuna,
Să ne fie trupul drăgălaș, — Cobzaru de la Vîrtopi,
Sîntem lăutari de la Studina, — Nu spune minciuna drept![8]

Materialul său cuprinde aceleași 3 segmente, mult variate însă ca extensiune. Segmentele 1 și 2 se despart numai prin rimă; segmentul 2 și 3 se încheie prin repetarea versului final, așa încît cîntărețul face să se simtă articulațiile interne ale pasajului. Notăm și ușoara undă de umor, de bună calitate, cu care încheie pasajul.

Dar exemplele citate au scos în evidență un fenomen important și anume „flexibilitatea" formulei. În ciuda soliditățiі sale aparente, formula prezintă puncte în care au fost posibile intervenții improvizatorice. Și acest lucru este foarte important, deoarece s-a văzut că unii autori neagă ideea de spontaneitate, punînd totul în seama memoriei și sub semnul servituții sistemului. Noi am văzut însă că formula nu e numai „flexibilă", ci și „generativă". Un alt aspect al „flexibilității" este renunțarea la segmentul al treilea al formulei. Astfel, același Șt. Neagu, a cîntat începutul cîntecelor: *Novac. Fata cadiului*[9] și *Doicin*[10]. În amîndouă cazurile, segmentarea internă e marcată prin cîntarea repetată a versurilor în cauză. Tot două segmente cunoaște formula și în interpretările lui Marin Căpățînă din Celei-Olt, dar cu o variație în finalul primului segment. Astfel, la el, formula are următoarea formă:

Frunzuliță d-a'rămeasă,
Ascultați, masă frumoasă,
Să vă cînt d-un cîntecel
S-ascultați cu drag la el,
Că nu e 'ri-un lucru mare,
Numai cîntec d-ascultare,
Dă bere și de mîncare.
+ Dumnea'oast-oați asculta;
+ Prea frumos că vom cînta;
+ Dar de nu ne-ți asculta,
+ Om încurca // ce-om putea,
+ /:Și vom scăpa / de belea. :/[11]

Materialul devine semnificativ fiindcă segmentarea pasajului se face nu numai prin rimă, ci și prin recitativul parlato care domină întreg segmentul al doilea. În cîntecul *Constantin Brîncoveanu*, asistăm la unele inovații interpretative: se repetă astfel versurile 4 și 7, pentru sublinierea pasajului prin rimă, iar în cazul versului 7 și pentru a marca finalul segmentului întîi. Legătura dintre planul textologic și cel muzical, în toate cazurile discutate mai sus, arată că, efectiv, perceperea artistică a fragmentului nu se poate obține decît pe cale sincretică; cîntăreții folosesc anumite procedee muzicale pentru a sublinia punctele de interes ale textului; melodia focalizează în direcțiile dorite de cîntăreț atenția publicului, punînd accente, stăruind prin repetare, sau alternînd prin recitare, asupra acelor momente pe care cîntărețul le socotește esențiale în crearea efectelor parțiale și ale efectului general al cîntecului.

La alți cîntăreți, cum ar fi D. Candoi (Mic) din Corabia-Olt, tot incipitul se reduce la segmentul întîi dilatat:

Foiliță d-avrămeasă, /: S-ascultați cu drag la elî. :/
Ascultați, masă // frumoasă, Că nu-m' e v-un lucru mare,
Să vă cînt d-un cîntecelî, Numai cîntec de-ascultare,
Fie cît dă scurticel, /: De bere și de mîncare. /[12]

unde terținele rimate se delimitează prin repetarea ultimului vers; iar la versul al doilea, remarcăm rima interioară care sporește asonanțele celor două versuri pînă la trei, după un model foarte curent în poezia noastră epică și pe care îl vom cerceta într-un alt context.

Ultimul exemplu de formulă inițială ne este oferit de lăutarul Florea Pucă din Bîrca-Dolj, în care datele de mai sus sînt stilizate altminteri:

Lele verde-o micșonea, Că dacă n-ați asculta
Ascultați, boieri, încoa' /: Vom înșîra ce-om putea :/
Să vă cuvîntăm ceva, Ne-om curăți de belea.[13]

Formula se repetă, cu o singură modificare fonică, imperceptibilă aproape, la versul 2, și în cîntecul lui *Aga Bălăceanu*[14].

b) În ceea ce privește formula de încheiere, trebuie să arătăm că și aici ne întîmpină aceleași probleme, în general. Există, astfel, o fază scurtă a acestei formule, în sensul că are o extensiune minimă. Tipică pentru această situație este formula lui Al. Stîngă din Bîrca-Dolj:

Mai ziceți, boieri, de-aminî, Vă fac și-altu, mai bătrînî,[15]
Vă fu cîntecu deplinî.

pe care o întîlnim și la Ilie Stîngă din aceeași localitate[16]. Adresîndu-se nașului, în cadrul unei nunți, Florea Pucă, și el din Bîrca-Dolj, adaugă la materialul de mai sus și versurile:

Mai dați cîti-un pahar de vînî,
Vă fac și-altu mai bătrînî.[17]

Altă dată adausul său o ia în altă direcție:

Mai ceva din tinerează,
Ma' uitaz' de-a bătrînează.[18]

Marin Căpățînă, din Celei-Olt, organizează finalul, construit pe acest motiv, în două terține succesive, astfel:

+ Ș-am mai zîs verde pelin Nici p-asta // nu v-o plăcea,
+ Vă zic, boierilor, amin V-o trei sute v-oi cînta
+ Mi-a fost cîntecu deplinî; /: Și mi-oi scăpa // dă belea. :/[19]

Arătam că, pe plan muzical, fragmentul e bine articulat pe secvențele rimate: prima terțină e cîntată în recitativ parlato, cea de a doua se încheie cu repetiția ultimului vers. Altă dată la el finalul se amplifică mai mult:

Și v-am zîs, boieri, aminî,
Mai dați cu-ale pleoj' dă vin
Mi-a fos' cîntecu dăplinî;
Nici ăsta nu v-o plăcea,
Vreo trei sute v-oi cînta
C-așa-m' este datina
Dă la Maica Precesta
Și de la sfîntu Cristos,
Că ne ține de folosî.[20]

Cazul lăutarului Șt. Neagu este caracteristic pentru ceea ce poate deveni o formulă tradițională în funcție de momentul concret al performanței. Analizăm 4 cîntece culese de la el, care au finalul formular. În *Novac. Fata cadiului*, formula constă din:

+ Și v-am zîs, boieri, amin,
+ V-am spus cîntecu deplin,
+ Dacă v-o mai trebui
/: Ilie că le-o-mplini, *of.* :/[21]

Finalul cere, după parlato, revenirea la recitativul melodic. În cîntecul *Busuioc ăl Mare*, adaugă la versurile de mai sus caracterizarea acelui *Ilie*, membru al tarafului său:

+ Că s-a lipit lîngă mine
+ Tocmai ca un porc de ciine
+ Și s-a băgat după sobă
+ De nu-i scoți din gură vorbă,
+ C-astă-vară-a fost pîndar la Raieți
+ Și i-am dat numai dovleți
+ Și la vară-l pui la Pisc.
+ Să mănînce numai lubeniț'.[22]

Primele două versuri sînt cîntate în recitativ-melodic, iar toate celelalte, pînă la sfîrșit, în recitativ parlato. În cîntecul *Gerul* textul este identic, dar e cîntat diferit: numai ultimele 4 versuri sînt în recitativ parlato. În cîntecul lui *Doicin*, îl vedem adăugînd un motiv-diferit, care circulă și singur în finalul altor cîntece:

Io mă-nchin cu cîntecu
Ca lupu // cu chiotu,
Cînd puj' ca să-l dobîndești
Dă pielea și să plătești,
Dă carnea la lăutari
Și pielea pe la cobzari.[23]

În felul acesta, finalul lui Șt. Neagu la *Doicin* are, nici mai mult nici mai puțin, de 19 versuri, ceea ce față de numărul total al variantei reprezintă 11,72%. Dacă facem socoteală că varianta respectivă avea și o formulă inițială de 12 versuri, elementele tradiționale ale stilului, în cazul concret de care ne ocupăm, reprezintă 18%, ceea ce este imens. Regia de protocol a cîntecului se ridică la aproape o cincime din întinderea lui.

Variantele la ultimul motiv (cel cu lupul) sînt prea cunoscute și prea numeroase, spre a le mai detalia aici. Facem numai cuvenitele trimiteri bibliografice, pentru cine ar fi interesat într-o mai îndeaproape privire asupra lor[24].

În unele cazuri, aluzia la recompensa, pe care cîntărețul o așteaptă pentru performanța sa, apare îngroșată într-un distih:

Și mai dați cu băutura
Să-și ude Ioniță gura.[25]

Și mai dați' cu beutura
Să-ș' ude și Petre gura [26].

sau:

Dacă vreați' cu băutura,
Să-ș' ude țambalagiu gura [27]

Și mai dați' cu udătura
Să-ș' ude Mitică gura [28].

Mai trebuie reținută o formulă de încheiere de acest fel, mult mai rar întîlnită, dar interesantă deoarece pune în discuție însuși destinul cîntecului:

Soarele merge și-apune,
Cuvintele to' să spune [29]

Nașule, soar'lè merge ș-apune,
Și cuvinte to' să spune [30].

Ceea ce ni se pare că merită să fie relevat aici este faptul că nu am găsit nici o formulă de acest gen pentru regimul metric de 5/6 silabe. Dacă e adevărat că acel regim e mai vechi decît regimul metric de 7/8 silabe și dacă aceste formule s-au dezvoltat în conexiune directă cu acest al doilea regim, atunci apariția acestor formule fixe de început și încheiere reprezintă o tendință mai nouă în viața cîntecului epic românesc. Cunoaștem două cazuri cînd formula de 7/8 silabe se atașează în finalul unor cîntece de 5/6 silabe, ceea ce este, efectiv, elocvent. Nu numai atît, dar într-un caz, această formulă este simțită ca un adaus de circumstanță, deoarece apare în recitativ parlato[31]. Cel de al doilea exemplu este al cîntecului *Gheorghiță Zătreanu*, din culegerile lui Tudor Pamfile. Iată adausul:

V-am cîntat cîntec deplin,
Să ziceți, boieri, amin;
Eu mă-nchin cu sănătate,

Să vă facă Domnul parte
Și la mic ca și la mare,
Și la slab ca și la tare.[32]

c) Basmul își schimbă mult mai des locul acțiunii, personajele își îmbină laolaltă mai multe motive poetice decît cîntecul epic; de aceea basmul cunoaște și numeroase formule mediane, cu roluri diferite în economia narațiunii. Unele din aceste formule au un caracter pur tehnic, din care cauză au fost denumite „formule

externe", ca unele ce nu aparțin la conținutul concret al basmului, ci țin de actul povestitului, ca atare. Altele însă, denumite „formule interne", sînt generate de conținutul basmelor respective[33]. Cîntecul epic are o structură mai simplă, putem spune chiar, liniară, de aceea pentru el nu s-au creat formule mediane speciale, individualizabile. Nici cercetătorii de pînă acum n-au acordat acestei probleme o atenție mai deosebită. În capitolul anterior, am arătat însă că există și asemenea formule, care de asemenea nu aparțin cîntecului, ci dicțiunii orale și nu mai zăbovim aici asupra chestiunii. Aici ne vom ocupa numai de aspectul ei restrîns la simpla textologie, deoarece despre problema sincretică a acestui aspect am vorbit mai înainte.

Este vorba, în primul rînd, de formula atît de caracteristică pentru folclorul nostru, cu „frunză verde". Arătăm astfel că între exemplele pe care le-am cules din antologia lui Amzulescu, dominantă este aceea în care finalul de vers rimează în *-a*. Astfel, din cele 247 de cazuri cînd întîlnim formula, nu mai puțin de 120 de exemple cuprind asemenea situații. Aceasta reprezintă 48% din total. Se vede clar că aceste formule au funcția de a relansa narațiunea, facilitînd improvizația în imperfect, deci compunerea paratactică. De multe ori, ele se asociază cu formula întrebării retorice, deschizînd un episod textologic nou sau un nou cuplet muzical. În general, au fost alese — pentru emistihul secund al versului, nume de plante terminate în *-a*, ca: *viorea, micșunea, lalea*. Că funcția principală a acestor formule este de a duce narațiunea mai departe, prin deschiderea unui nou episod, o demonstrează și faptul că în 75 de cazuri ele coincid cu însuși debutul cîntecului, cu primul vers al textelor respective.

Transcriem aici schemele formulare mai importante. Pentru metrul de 5/6 silabe:

Verde
- matostat: 11
- dă trei flori: 21
- de-o mălură: 33, 215
- mărgărit: 34
- viorea: 35, 135, 141, 142, 142, 143, 143, 223
- micșonea: 35
- bob năut: 113
- trei mi'dale: 135

Cea mai frecventă este cea de a cincea, în care întîlnim rima în *-a*. Și dacă numărăm toate exemplele terminate în *-a*, constatăm că ele depășesc toate celelalte formațiuni.

Pentru regimul metrico-ritmic de 7/8 silabe, avem scheme mai numeroase. De obicei, o schemă de acest fel se realizează prin adițiunea unui bisilab trohaic la începutul versurilor de mai sus, obținîndu-se astfel un vers cu o capacitate metrică mai mare. Prin adăugarea bisilabului *foaie*, avem schema de mai jos, la care emistihul secund rămîne neschimbat:

Foaie verde { matustat: 185; viorea: 229, 308, 348, 393; micșunea: 66, 88, 321, 368, 386; bob năut: 345; trei migdale: 240

Și în cazul acesta se vede că exemplele cele mai numeroase au rima în *-a*. Alte formații de acest gen:

Foaie verde { bobului: 13, 38, 44, 224, 228, 269, 272; trei granate: 38; de-avrămeasă: 54, 185, 446; usturoi: 59; sălcioară: 79, 242, 277; de susai: 90; samulastră: 159, 367; izmă creață: 228; peliniță: 253; de doi pești: 326; măr mustos: 376; salbă moale: 404, 412, 413; dă pelin 407, 410; trei lămii: 412; trei coceni: 413; trei sipici 413; ș-o măzlină: 413; ca lipanu: 474; crinului: 489

Prin adăugarea bisilabei *lele*, în aceeași situație, obținem schema următoare:

Lele verde { micșonea: 50, 110, 111, 193, 194, 203, 205, 206, 208, 208, 208, 397, 400, 466, 466, 467, 468,

Lele verde	viorea: 192, 194, 204, 204, 207, 211, 211, 313, 356, 356, 356, 357, 359, 397, 397, 399, 466, 483
	aluniș: 50
	de-o lămiie: 85
	flori domnești: 108
	ardeream: 192
	ș-o lalea: 202, 209
	lobodă: 307
	dedețălî: 346
	di-un pelinî: 354
	buruiană: 354
	solz de pește: 396
	lemn de tei: 396
	foi mistreți: 400
	arțărași: 465

Precum se poate lesne observa, formulele terminate în *-a* le depășesc — dacă nu prin număr, măcar prin frecvență — pe toate celelalte (37 la 12).

Prin diminutivarea lui *foaie*, termenul devine tetrasilab și umple perfect primul emistih, așa că adjectivul *verde* poate fi eliminat. Obținem astfel schema:

Foiliță, Foicică sau Foițică	de-avrămeasă: 63, 390
	bobului: 63
	de-o secară: 145, 150
	[-on]matostat: 175, 177, 178, 178, 184
	-o sămulat': 178
	d-un mărari: 179
	d-un mojdreanî: 260
	izmă creață: 262
	bob și linte: 264
	foaie lată: 317
	catifea: 391
	foi de tis': 457
	mărăcine: 466
	mărgărit: 462
	trei migdate: 505

Termenul *frunză* nu se întîlnește niciodată, dar diminutivarea lui în condiții similare cu cele de mai jos nu este ceva neobișnuit:

Frunzuliță	d-avrămeasă: 264, 504

Frunzuliță
- peliniță: 247
- colelie: 249
- ca petacu: 371
- mărgărit: 505

Formații mai speciale sînt:

Cînd oi zice
- de-avrămeasă: 17, 370
- a crinului: 17
- foi trifoi: 56
- -a bobului: 159
- a murilor: 272
- colelie: 313
- -o peliniță: 351
- di-un lipani: 355
- trei migdale: 355, 357
- viorea: 210, 311, 313, 314, 348, 348, 352, 360
- -o micșonea: 241, 371

Prin trecerea termenului *catifea* din emistihul al doilea în primul emistih, obținem schema:

Catifea și-o viorea: 145, 146, 147, 148, 150, 151, 151, 175, 175, 176, 177, 178, 181, 182, 182, 183, 260, 264, 264, 265, 293, 295, 297, 298, 299, 318, 331, 337, 338, 391, 393, 394, 448, 449, 451, 457, 461, 463, 463

care singură apare, în culegerea de care ne ocupăm, nu mai puțin de 39 de ori (deci într-o treime din cazurile cu rimă în *-a*). Bineînțeles, e vorba de unul și același cîntăreț care o utilizează, dar nu e mai puțin adevărat că este formula cea mai frecventă din toată colecția.

Cazuri mai puțin obișnuite, urmînd schemele de mai sus — în sensul de modele formale — dar cu un alt material lexical:

— Floare verde
- d-o cicoare: 69
- flori domnești 430

unde e vorba, evident, de o inconsistență, în primul emistih; sau:

— Și-am zis verde
- — a bobului: 330
- — trei spanace: 352

— Și iar verde
- viorea: 405, 405, 406, 406
- și-un pelini: 406
- foi ca iasca: 413
- și-o măzlină: 413

— Bob nău' și mărgărit: 178, 184, 292, 458
— Și-altă dată matostat: 264
— Mărului ș-a crinului: 448
— Sălcioară, sălcioară: 493.

Tot așa cum am cercetat partea mobilă din emistihul secund, am putea inversa lucrurile, în așa fel încît să așezăm partea mobilă în primul emistih, iar partea fixă în cel de al doilea. Am putea astfel lua în discuție — dincolo de aspectul pur formal al rimei — și predilecția pentru anumite plante:

Cînd oi zice [-o]	micșunea	: 241, 371
Foaie verde	micșunea	: 66, 88, 321
Lele verde	micșunea	: 50, 110, 111, 193, 194, 203, 205, 206, 208, 208, 208, 210, 399, 400, 466, 466, 467, 486

Se observă, oricum am lua-o, că există efectiv niște fixități formulare, pe care recurențele notate prin paginație ni le pun în lumina cea mai vie.

Lele verde[-o]	viorea	: 192, 194, 204, 204, 207, 211, 211, 213, 356, 356, 357, 359, 397, 397, 399, 466, 483,
Cînd oi zice	viorea	: 210, 311, 313, 314, 348, 352, 360
Verde[-o]	viorea	: 223
Foaie verde	viorea	: 229, 308, 248, 393
Și iar verde	viorea	405, 405, 406, 406
Verde, verde	viorea	: 407
Catifea ș-o	viorea	: de 39 de ori în colecție (cum s-a văzut mai sus)

Lucrul nu mai are nevoie de un comentariu special, deoarece este mult prea clar. Indiferent de la care emistih pornim, situația este identică: atît unul cît și celălalt poate fi fix și mobil, la modul reciproc, și dacă apreciem fixitatea lor, ca și recurențele lor, trebuie să cădem de acord că sîntem în prezența unui fenomen tipic, în ce privește definiția lui M. Parry. Putem crede — fiind vorba de o formulă extrem de răspîndită în folclorul nostru — că utilizarea ei este mai mult sau mai puțin mecanică, dacă n-am avea și indicii, pe care le-am subliniat la vreme, despre o utilizare diferențiată a lor în funcție de interesele concrete urmărite de cîntă-

reț. Pentru o utilizare mecanică vorbesc acele exemple în care sensul botanic al formulei este alienat, aflîndu-ne în prezența unor inconsistențe tipice. Avem astfel exemplele:

1. Lele verde arderean: p. 192[34]
2. Foaie verde de doi pești 326[35]
3. Lele verde solz de pește: 396[36]
4. Lele verde foi mistreți: 400[37]

În primul caz, termenul nu are nici o explicație, nici măcar prin rimă; cazul doi și patru se explică prin necesități de rimă: *pești* cu *Albești* și cu *Voichinești*, respectiv: *mistreți* cu *Bistreți*, cu *tîrguleț* și *cu preț*; în cazul trei, e vorba de o asonanță îndepărtată: *pește* și *verde*.

Dar există și unele exemple cînd lăutarul utilizează formulele de acest fel în raport direct cu textul, face respectiv o legătură mai strînsă între textul cîntecului și mijloacele de stil.

Se pare că acest lucru nu este la îndemîna fiecărui cîntăreț, ci ține de măiestria deosebită a celor mai de seamă reprezentanți ai profesiei. Antologia lui Amzulescu ne oferă astfel două exemple culese de la Mihai Constantin. Iată primul exemplu:

Dar de ce să-l tai de-adurmitî — Nu știe cin' l-a tăiatî.
Că s-oa ține-nceluitî — *Lele verde micșonea,*
Că-m' este mor' de-adurmitî, — Palma bici că mi-o făcea..[38]
Cînd oi zice matostatî

Am subliniat cele două formule de acest fel, așezate în paralel, așa fel încît să se vadă că fiecare din ele are un sens propriu în context. În primul caz, lăutarul avea nevoie de rimă pentru a încheia un episod, în cel de al doilea, pentru a deschide episodul următor. Ceea ce este important de arătat e faptul că întreaga secvență reprezintă un „loc comun" bine solidificat în expresie, pe care însă lăutarul îl taie în două din cauze formale (formulele apar ca adjuvante de rimă). Cel de al doilea exemplu nu mai cuprinde această savantă compoziție:

De ce să-l tai de-adurmit, — *Cînd oi zice matostat*
Că s-oa ține-nceluit, — Nu știe cin' l-a tăiatî.[39]

După acest fragment urmează un segment de 4 versuri cu rima în *-a*, dar fără a mai fi introdus de versul invocativ: *Lele verde micșonea*. Se vede, așadar, că utilizarea acestui gen de for-

mule nu este atît de mecanică, încît să se facă inconștient, la modul reflex, ci că lăutarul o folosește, în funcție de ceea ce vrea să spună într-un anumit moment, în raportări contextuale diferite și mereu noi.

2. Problema adjectivului, din punctul de vedere al teoriei oralității, nu a fost încă pusă în discuție. Într-o oarecare măsură, chestiunea a fost atinsă pentru folclorul românesc — de Lorenzo Renzi — la ale cărui observații ne vom referi în continuare.

O anume fixitate a sintagmelor *substantiv + adjectiv* se datorează faptului că într-o limbă proporția substantivelor și adjectivelor este diferită. Însușiri sînt mai puține decît ființe sau lucruri, de unde necesitatea de a folosi mai des adjectivul. Aceasta duce, în mod inevitabil, la alcătuirea unor sintagme, mai mult sau mai puțin stereotipe. Lucrul este valabil și în cazul stilului tradițional al folclorului. De aceea și Milman Parry și-a clădit teoria pornind de la studiul epitetului. Problema merită toată atenția noastră și am abordat-o cu toată răspunderea. Am considerat necesar să luăm în discuție toate cazurile de combinație dintre substantiv și adjectiv, aflate în noua colecție a lui Al. I. Amzulescu, întregind observațiile lui L. Renzi care, la vremea sa, discutase numai situația celor 3 volume de *Balade populare românești* din 1964, ale aceluiași cercetător.

a) Primul lucru pe care îl constatăm atunci cînd stabilim frecvența obiectivă a acestor părți de vorbire în cuprinsul colecției este că: dacă întîlnim 867 de cazuri de utilizare a combinațiilor *substantiv + adjectiv*, combinațiile înseși sînt în număr mult mai mic. Avem astfel numai 468 de asemenea combinații sau sintagme. Aceasta reprezintă 53,90% față de total. În teorie, fiecare combinație s-ar repeta de două ori. În practică, lucrurile se prezintă însă altfel. Începem prin a arăta că numărul substantivelor este de 305, iar cel al adjectivelor de 187[40]. Constatăm, așadar, că adjectivul se repetă mai des decît substantivul, ceea ce duce la un grad mai mare de fixitate a formulelor privite de la nivelul adjectivului. Substantivele se repetă și ele într-o anume proporție, fiindcă numărul lor e mai mic decît numărul sintagmelor: 305/468. Substantivele cele mai frecvente, deci cele care își exprimă cel mai puternic golul sintactic ce trebuie complinit, după teoria lui K. Bühler [41], sînt cele de mai jos:

babă: 13 ori
barbă: 11 ori

cal: 17 ori
fată: 12 ori
foaie: 78 ori
împărat: 15 ori
lege: 10 ori
masă: 19 ori
mieșunea: 20 ori
minte: 10 ori
viorea: 33 ori
voinic: 11 ori

Utilizarea acestui stoc de substantive ține de conținutul textelor, deci de limba artistică a cîntecului epic, care face o selecție activă în vocabular. Adjectivele care se combină cu substantivul au o funcție artistică și combinația rezultată este un efect de artă[42]. Indicăm aici adjectivele care se repetă de mai mult de 10 ori:

verde? 180 ori
mare: 75 ori
negru: 51 ori
alb: 46 ori
bun: 28 ori
frumos: 23 ori
bătrîn: 19 ori
mîndru: 19 ori
luminat: 16 ori
înalt: 12 ori
gol: 12 ori
dulce: 12 ori
mult 12 ori
gras: 11 ori
mic: 11 ori

b) Lista noastră nu coincide cu cea a lui L. Renzi, deoarece cercetătorul italian a eliminat, de la bun început, adjectivul *verde* din combinațiile formulare de tipul *foaie* sau *frunză verde*. Nouă ni s-a părut elocventă situația sa, pentru că repetițiile sale egalează numărul celorlalte adjective, 180/183. Următoarele 3 adjective: *mare, negru* și *alb*, realizează și ele, luate împreună, o situație asemănătoare, 172/180. În legătură cu adjectivul *verde*, trebuie subliniat faptul că el apare în combinații fixe de tipul

foaie verde de 74 de ori. Caracteristica acestei formule este că umple perfect primul emistih al unui vers hepta- sau octosilabic, constituind partea fixă a unei formule mai largi ce angajează întregul vers (cum s-a văzut din paragraful anterior). Emistihul al doilea, care e liber și poate fi improvizat, face legătura — prin rimă — cu versurile următoare, avînd în cazul creațiilor epice rolul de a relansa narațiunea după anumite interludii muzicale. Dar, tocmai pentru că e liber, acest al doilea emistih cunoaște acele „inconsistențe", pe care numeroși cercetători le-au remarcat, fiind surprinși de absurdul unor situații ca:

Foaie verde *aferim*
Foaie verde *gheață rece*
Foaie verde *ș-un șalău* etc., etc.

Credem că acum e limpede pentru toată lumea că asemenea versuri, fiind efecte evidente ale oralității, derivă din caracterul formalizat al folclorului și îndeplinesc o funcție formalizatoare. Alături însă de situația de mai sus, adjectivul *verde* apare în cîteva situații fixe, cum sînt:

codru verde: 260, 266, 271, 341, 376, 396
postav verde: 109, 110, 224, 442, 505
troscot verde: 45, 45, 292, 314, 409

ca și în altele cu o recurență mai redusă, în combinații ca: *cucie verde*: 441, 448; *frîu verde*: 148, 176; *haine verzi*: 327, 327; *porumb verde*: 125, 126; *iarbă verde*: 7, 450; *rug verde*: 121, 122, 195. În alte cazuri, însoțește substantivele: *comănac, șubuliță, dud, floare, livezi, pom, pelin*. În cazurile cînd se referă la elemente de natură, funcția artistică a adjectivului e mult tocită, în privința capacității de expresie. Cînd se referă însă la anumite detalii vestimentare, ținînd de haiducie (comănac, haine, șubă etc.), adjectivul îndeplinește un rol plastic special, sugerînd camuflajul voit al omului urmărit de poteră și obligat să se ascundă în natură. Pentru că acest adjectiv face parte din categoria cîmpului semantic bine delimitat al culorilor, cercetăm în acest context și situația celorlalte adjective coloriste din volumul lui Amzulescu. Pentru că L. Renzi a eliminat de plano discutarea adjectivului *verde*, a ajuns la unele generalizări pripite, privind frecvența și funcția lui *negru* și *alb*. În ceea ce privește adjectivul *negru*, arătăm următoarele: el are 51 de apariții, dar în numai 22 de sintagme. Din

acestea, merită să fie reținute, ca având un caracter formular mai fix, următoarele:

ochi negri: 70, 161, 296, 373, 406, 437, 457
arap negru: 175, 178, 185, 187
barbă neagră: 136, 137, 138, 475
mure negre: 121, 122, 125, 126
pînză neagră: 187, 187, 188, 188
struguri negri: 100, 101, 105, 106

În două cazuri, este asociat — pentru vers — cu un al doilea adjectiv, ca în exemplele:

Un caic *negru zmolit:* 493, 505
Un harap *negru buzat:* 216, 261

Îl mai întîlnim, în însoțiri accidentale, ca: *cioară neagră*: 120; *corboaică neagră*: 123; *pasăre neagră*: 11; *pădure neagră*: 21; sau: *miel negru*: 447; *nor negru*: 163; *sînge negru*: 155. Precede substantivul, în următoarele combinații:

neagră { urgie: 91, 95, 96, 255, 255; căciuliță: 397; ceaușie: 263, 266; ciumă: 155, 157; corboaică: 127; rîndurea: 32

În marea majoritate a cazurilor, *negru* are numai semnificație plastică, abia în combinația *neagra urgie* s-ar putea spune că are o semnificație figurată, morală.

Adjectivul *alb*, pe care, L. Renzi îl pune în contrast cu *negru*, are în volumul de care ne ocupăm o frecvență aproape egală. Cu toate acestea, cîntăreții nu l-au folosit pentru a marca tocmai acest contrast coloristic. Cea mai mare frecvență o are formula: *fața albă*[13] și, cum o dovedesc trimiterile, nu este niciodată asociată cu *ochii negri* sau *barba neagră*, pentru a se putea vorbi de un efect contrastant căutat. În ordine descrescătoare, vin următoarele combinații:

lebede albe: 89, 89, 89, 89, 90
dalba colelie: 14, 38, 51
dalba viață: 59, 60, 61
dalba-mpărăție: 263, 266
dalbe pleocate: 302, 362

mustăț' dalbe: 78, 83
hat albî: 178, 262

Se mai asociază cu substantivele: *palme, babă, barbă, chică, crîșmăreasă, cremeniță, primăvară, veselie, împărăteasă, frînghioară, făclie, potcoave, scări, bisiioc, gospodar,* în cele mai multe cazuri fiind vorba de realizarea unui emistih fix, care susține restul versului.

Urmează, ca frecvență a recurențelor, adjectivul *galben,* cu 12 apariții în 8 sintagme. Din acestea, două prezintă un grad mai mare de fixitate formulară și anume:

cal galbin: 39, 39, 277, 279
cosiță gălbioară: 256, 264

Toate celelalte cazuri sînt în cîte o singură apariție: *galben paltin, galben rotat, ghiozdace gălbeoare, gușă gălbioară, jugăori gălbiori, păsări gălbeoare.* Nimic interesant deci, cu privire la această culoare.

Urmează adjectivul *roșu,* care nu prezintă, de asemenea, nimic interesant. E vorba de 5 apariții, în 5 sintagme deosebite, în care nu descoperim nici o tendință de fixare formulară. Poate în numai două cazuri s-ar putea vorbi despre așa ceva, dar numai prin raportare la expresii uzuale din limba curentă: *ou roșu* și *vin roșu.*

Vin în continuare adjectivele *cărunt,* cu 4 apariții, dar numai 2 sintagme:

munți cărunți: 132, 133, 134

unde un rol de fixare îl are omofonia, și

barba cărută: 475;

adjectivul *murg* legat totdeauna de regentul *cal*: 147, 147, 303; și apoi, cu cîte o singură apariție (deci cu cîte o singură sintagmă), adjectivele *bălan*: 427; *mohorît*: 312; *vînăt*: 260. *Sur* apare de două ori în legătură cu *barba* (350, 353) iar *nărîmziu* de 4 ori, totdeauna legat de regentul *căpute* (145, 150, 196, 387), ceea ce îi dă o anume fixitate.

Lipsește cu totul din enumărarea noastră culoarea *albastru,* fapt observat și de L. Renzi, care o consideră ca o nuanță și nu ca o culoare pură, „o nuanță de alb, cum sugerează însăși etimologia sa"[44], în vreme ce caracteristic pentru toată arta populară a românilor pare să fie „predilecția pentru culorile pure"[45].

Dintre observațiile lui Renzi, merită să fie reținută remarca subtilă privitoare la formula *ochii negri*. El arată strînsa legătură ce există între vers și expresie, notînd diferențele dintre hexasilab și ostosilab, precum și procesul de transformare al unuia în celălalt:

ochii ș-arunca > *ochii* **negri-***și arunca*
din ochi lăcrămi > *din ochi* **negri** *lăcrăma*[16],

pentru a conchide că eroii noștri își datorează ochii negri necesităților metrice, precum a observat încă M. Parry că eroii lui Homer datorează aceloraşi necesități părul negru și înțelepciunea. Are de asemenea dreptate L. Renzi cînd afirmă că — după exemplele pe care le-a cunoscut el, iar acum și după exemplele discutate de noi — nu există o simbolistică a culorilor[17]. Adjectivele coloriste la noi urmăresc să oglindească realitatea materială a lumii, nu abstracțiuni simbolice. Cînd spune *barbă albă* sau *neagră*, cîntărețul se gîndește efectiv la aspectul material al culorii; poate atunci cînd vorbește despre *dalbă viață* sau *dalbă tinerețe* (exemple ce lipsesc din antologia lui Al. I. Amzulescu) s-ar putea înțelege ceva mai mult decît sugerează simpla culoare.

c) Dacă trecem acum la celelalte adjective, constatăm că ordinea frecvenței lor e următoarea: *mare, bun, frumos, mîndru, bătrîn și luminat*. În ce privește adjectivul *mare*, și el s-a cristalizat de asemenea în cîteva formule recurente:

boier mare: 81, 86, 243, 244, 345
cîrd mare: 254, 438, 438
fată mare: 249, 256, 257
pește mare: 73, 73, 74, 75, 76, 76
viteaz mare: 213, 213, 213, 213
masă mare: 54, 69, 86, 108, 431, 443

În aproape toate cazurile, sintagmele acoperă un emistih, ceea ce le conferă stabilitate și fixitate. Se mai combină cu bisilabele: *aga, casă, cojoc, fuga, gura, prînzu, șoldu, vameș, vătaf, jale, laudă, masă, parte, ramăt, talaz, zăfet, viscol*, după modelul de mai sus, din care rezultă un emistih.

Adjectivul *bun*, care urmează în ordinea frecvenței a dat naștere la două formule. Prima, compusă din două monosilabe, are o utilizare destul de frecventă:

cal bun: 92, 92, 93, 93, 95, 299, 299

care devine într-un caz: *bun cal:* 112, fără a cîștiga însă, din punct de vedere expresiv, prin inversarea topicii. Alte două formule mai pot fi menționate aici, pentru că acoperă, fiecare din ele, cîte un emistih:

carte bună: 378, 443
case bune: 424, 424

În general însă, adjectivul rămîne cu semnificație nedecisă, abstractă.

Adjectivul *frumos* pune grele probleme de ritm, rezolvate de fiecare dată prin neconcordanță dintre schema metrico-ritmică și accentul vorbirii normale. A generat și el două formule: *fată frumoasă:* 33, 36, 176, 186, 186, unde potrivirea pe schema ritmică s-a făcut în condiții bune; cea de a doua, *frumoasă masă:* 44, 79, 86, 90, 131, 159, 294, unde condiția metrică nu a impietat asupra alcătuirii versului. Întîlnim formula și inversată, ceea ce arată „flexibilitatea" ei ritmică, în forma: *masă frumoasă:* 63, 390, 504. Alte exemple: *frumoasă nuntă, frumos vis, ostrov frumos, trandafir frumos, cîrciumăriț' frumoase.*

Adjectivul *mîndru* are o mare frecvență de sintagme, dar recurențele se limitează la acestea. Numai „șaua eroului" s-a fixat mai bine în expresie, oferindu-ne două variante ale aceleiași formule:

șa mîndră: 263, 297, 297
mîndră șa: 180, 180.

În celelalte exemple s-a reușit acoperirea unui emistih prin asocierea unui substantiv bisilab: *chită mîndră, mîndră groapă, mîndră masă, mîndră nuntă, mîndru pește, mîndru soare, nuntă mîndră, mîndre fèlii.* În substanța sa, adjectivul rămîne destul de nelămurit, acoperindu-se parțial cu inexpresivul *frumos.*

În final, mai discutăm cîteva adjective, netrecute în lista de frecvență, dar care ni se par interesante prin polisemia pe care o generează. Astfel, dacă în formulele:

carnea dulce: 341, 376, 396, 422
lapte dulce: 43, 49
strugurii dulci: 100, 101

se scoate în evidență însușirea materială a substantivelor determinate, în cazul: *viață dulce:* 340, este vorba de cu totul altceva,

adjectivul cîștigînd dimensiuni expresive ce nu se pot determina printr-un sinonim.

Adjectivul *sfînt* se utilizează spre a determina termeni eclezіastici *(cruce, duminică, iconiță)*, dar și pentru determinarea substantivului *soare*, în formula *sfîndu[-i] soare:* 293, 308. Ne amintim aici de distincția pe care o făcea pe vremuri George Coșbuc între substantivele care, în popor, pot sau nu pot primi atributul sfințeniei[48].

În fine, cînd știm care este concepția poporului despre arme, considerate totdeauna drept „spurcate", „drăcești", „hoțești" etc., pare că merită să fie reținute aici cele două exemple din colecția lui Amzulescu, în care apare formula *cinstite arme*: 302, 302 [49].

d) În folclorul altor popoare, problema adjectivului fix se pune cu mai multă acuitate. Am făcut o cercetare de acest fel pentru bîlinele rusești și am constatat o mai mare fixitate a adjectivelor în sintagmele unde apar. Am lucrat pe culegerea, în patru volume, a lui P. N. Rîbnikov[50] și am cules următoarele stereotipii:

сине море:	I, 3, 139, 217, 329, 365, 375; II, 279, 295; IV, 77, 99: marea albastră;
чисто поле:	I, 57, 217, 235, 273, 303, 413, 423, 427, 435, 457; II, 15, 79, 83, 159, 351; III, 37, 57, 77, 85, 101, 105, 119, 143, 161, 225; IV, 15, 19, 21, 73, 95: cîmpul curat;
красна залота:	I, 47, 151, 217, 327, 365, 375; III, 21: aurul roșu;
добра коня:	I, 29, 45, 47, 77, 111, 113, 115, 183, 205, 227, 275, 359; II, 7, 19, 27, 35, 79, 105, 145, 167, 265, 353; III, 21, 53, 77, 109, 115, 131, 149, 155, 199, 205, 215; IV, 11, 13, 55, 61, 65, 73: calul bun;
зелено вино:	I, 277; II, 293; III, 75, 233, 289, 383; IV, 15, 73: vinul verde:
белы руки:	I, 239, 253, 289, 395; II, 23, 29, 351; III, 101; IV, 35, 37: mîinile albe;
молода жена:	I, 219, 225, 241; II, 27; III, 293; IV, 99: nevasta tînără;
саблю вострую:	I, 221, 345; IV, 73: sabia ascuțită;
бела шатра:	I, 203; III, 115; IV, 19: cortul alb

Am făcut aceeași operație și pentru folclorul spaniol, cercetînd cele 3 volume al cancionierului popular al Cataloniei[51] și am aflat o situație asemănătoare:

xivall blanc: I, 55; II, 315; III, 278: calul alb;
caval blanc: I, 118; II, 131, 163; III, 173: calul alb;

noble dama: I, 123; II, 289, 298, 304, 313; III, 234, 253: doamna nobilă;
linda dama: II, 134, 158; III, 173: doamna frumoasă;
paper blanc: II, 315; III, 271 hîrtia albă;
ma blanca: III, 361, 410: mîna albă;
pobra pastora: II, 120, 121; III, 145, 155: sărmana ciobăniță.

Totuși, se pare că fixitatea nu este atît de mare în folclorul spaniol, după cum o dovedește materialul avut la dispoziție. De pildă, adjectivul *frumos, frumoasă (linda)* poate fi utilizat în mai multe situații, ca:

linda dama: II, 134, 158; III, 173;
linda muera: III, 253;
linda senyora: III, 257;
linda mora: II, 159;

așa cum adjectivul *gentil* (de neam) se poate întîlni și în asociații de felul:

gentil donzella: I, 137; III, 155;
gentil pastora: I, 140
gentil dama: III, 238

În *Cantar de mio Cid*, ediția lui R. Menéndez Pidal[52], am întîlnit însă și formula cunoscută la noi și la ruși pentru cal, avînd următoarele exemple:

buen cavallo: 498, 749, 788
buenos cavallos: 730, 1508.

Nu am aflat în materialul românesc „inconsistențe" ca acelea remarcate de Fr. Miklosich[53] la alte popoare. El dă exemple din care rezultă că fixitatea formulei stă în opoziție logică cu situația concretă; respectiv adjectivul nu mai poate fi gîndit separat de un anumit substantiv, cu care alcătuiește o singură noțiune, ajungîndu-se la situații cu adevărat absurde, ca în acel cîntec sîrbocroat în care și *arapul negru* are *mîini albe* sau ca în acea baladă engleză în care și *iubita necredincioasă* este numită *my own true love*. Noi înșine am găsit un asemenea specimen la bulgari, în cîntecul lui *Doicin*. Sabia e îndeobște ascuțită, cum am aflat-o și în exemplele rusești ale lui P. N. Rîbnikov, cu toate acestea eroul trimite la fierar să i se ascută „sabia ascuțită"[54]. Pentru asemenea „inconsistențe", uneori ridicole, alteori absurde, în poezia populară germană, trimitem la studiul citat al lui Erich Seemann[55].

Fenomenul adjectivelor fixe este însă mult mai general. La italieni, le-a cercetat G. B. Bronzini care le-a numit *adjective tematice*, definindu-le ca „însoțind totdeauna aceleași substantive, înaintea cărora se pun de obicei și care dobîndesc o valoare reală și proprie de epitet"[56]. Indiferent de numele ce li se dă, realitatea principală a lor este recurența în formulă cvasi-stereotipă, cerută de oralitate.

Materialul pe care l-am cercetat arată că și în folclorul românesc există unele sintagme *substantiv + adjectiv*, cu un mare grad de fixitate, ceea ce a dus, implicit, la recurența lor formulară. Printre acestea, cu cel mai înalt grad de fixitate, dar și de recurență, este neîndoielnic formula cu *frunză* sau *foaie verde*. Cercetătorul sovietic V. M. Gațak a întocmit chiar o listă cu asemenea expresii fixe, pe care o citățm aici:

față albă	ușă mare
mînă dreaptă	masă mare
ochi negri	sare albă
briu lat	paloș gol [57]

Comparînd lista sa, cu materialele analizate mai sus de noi, se poate vedea că nu în toate cazurile exemplele corespund, dar nu acesta este miezul problemei. Important de subliniat este faptul că și în folclorul nostru, respectiv în cîntecul epic tradițional al românilor, există situații cînd adjectivul este gîndit atît de strîns de substantivul său, încît ambele formează o singură unitate semantică distinctă, inseparabilă în părțile ei componente. Cîntărețul nu operează cu cuvîntul singular, ci cu el încadrat în expresie, în locuțiune, în așa fel încît pentru introducerea expresiei în vers el are nevoie de un spațiu mai larg, de un emistih în cele mai multe cazuri, sau de un vers întreg în cazuri speciale. Subliniem încă o dată strînsa legătură dintre metru și expresia poetică, ambele condiționîndu-se reciproc. S-ar impune chiar o cercetare care să aibă în vedere tocmai caracterul formular al primului emistih, determinîndu-se astfel modelele tradiționale ale alcătuirii versului nostru popular.

Cît privește antepunerea adjectivului, inversîndu-se astfel topica normală a sintagmei, s-a spus mereu că ea este determinată de caracterul afectiv al vorbirii, respectiv de încărcarea expresiei cu o notă afectivă. Ladislau Gáldi[58] afirmă, că în acest caz, este vorba de „un procedeu creat de uzul beletristic și îndeosebi cel poetic", idee ce pare să arate — dacă am înțeles bine — că

el se gîndea la originea literară a procedeului. Petru Ursache afirmă că „epitetele post-puse sînt strict constatative, traduc obiectiv şi incolor anumite stări de lucruri, pe cînd cele ante-puse reuşesc să dea sens inedit exprimării, artistul sau vorbitorul avînd la îndemînă o serie infinită de posibilităţi"[59]. În exemplele analizate de noi, am întîlnit şi unele cazuri de inversiune a topicii, însă nu am aflat la ele nici un indiciu privind o intenţionalitate artistică la respectivii cîntăreţi. Ni se pare că lăutarii aceştia sînt indiferenţi la nuanţările semantice ce apar în cazul inversărilor de topică, singurul lucru care îi interesează, în mod evident, fiind mobilarea cît mai convenabilă a emistihului în chestiune. Pentru ei *casă mare* şi *mare casă* este absolut identic sub raport expresiv. Cînd lucram la monografia noastră asupra *Mioriţei*, credeam să fi aflat motive suficiente pentru a putea afirma că „în puţine cazuri, cînd expresia solicită o întărire a sensului de calitate, adjectivul precedă substantivului"[60]. Cercetînd acum problema, pe ansamblul cîntecului nostru epic, nu ne mai putem exprima tot atît de categoric. Oralitatea nu îngăduie, nici cîntăreţului, nici publicului, posibilitatea de a gusta nuanţe şi „finеţuri" expresive de acest fel. În folclor, totul se structurează — chiar şi la piesele cele mai neînsemnate — în grave opoziţii paralele, în tonuri contrastante şi simetrice, aceasta fiind singura modalitate de expresie care convine dicţiunii orale. Cîntăreţul nu urmăreşte, în mod concret, un efect artistic prin ante-punerea adjectivului, ci o face pentru că tradiţia îi oferă şi modele de acest fel, iar sistemul metrico-ritmic nu i se opune.

3. În legătură cu cele de mai sus, trebuie discutată aici problema diminutivului, întrucît diminutivarea afectează atît adjectivul cît şi substantivul, atît luate izolat cît şi sintagmatic. Spuneam altă dată [61] că procesul de diminutivare este conştinent, urmărind crearea unei atmosfere de simpatie şi o coloratură discretă a sentimentelor. Cele spuse atunci se referă la textul *Mioriţei* şi subscriem şi azi la ele, dar cercetînd acum ansamblul cîntecului nostru epic, trebuie să completăm afirmaţiile noastre cu observaţii ce au o bază informaţională mai largă.

a) Prima observaţie ce se cuvine comunicată aici este strînsa legătură dintre metrică şi diminutiv. Într-adevăr, am constatat că cea mai mare parte a diminutivelor din colecţia Amzulescu e formată din termeni tetrasilabici, care acoperă primul sau pe

cel de al doilea emistih, ușurînd astfel dicțiunea formulară. Cunoaștem astfel versuri compuse numai din două tetrasilabe ca:

Frunzuliță peliniță: 247
Știuculiță lunguliță: 70, 79, 168
Roșioară gălbioară 308.

În alte două cazuri, diminutivul tetrasilabic e însoțit de un cuvînt cu aceeași dimensiune, fără a mai fi diminutivat:

Săbioară dămischie: 197
Puținică usturime: 497

Precum se vede, termenul diminutivat, fie el substantiv sau adjectiv, acoperă primul emistih. Prin diminutivare, anumite cuvinte trec în clasa celor ce se pot adapta ritmic la sistemul trohaic al versului: se accentuează pe silaba a treia, ceea ce corespunde cu accentul metric și primesc un accent secundar pe prima silabă, încadrîndu-se astfel în sistemul ritmic al versificației noastre populare. Așa sînt cele două cuvinte de mai sus: *róșie* și *sábie*, care au o structură dactilică, dar prin diminutivare devin trohaice: *roșioáră* și *săbioáră*. E posibil ca și necesitatea adaptării ritmice a unor asemenea cuvinte să fi dus la diminutivarea lor. Situații de acest fel au condus la constituirea unor formule stabile în primul emistih și mobile în cel de al doilea, după următorul exemplu:

Drumulețu
- și-apuca: 245, 271, 292, 412
- —și apuca: 403, 404
- că-și lua: 336, 393, 395
- și-l lua: 73, 436, 438
- ș-oa lua: 452

Se vede, cît se poate de clar, că primul emistih, acoperit de diminutiv, regizează conținutul celui de al doilea, care prin mobilitatea sa se adaptează contextului de inserție. Iată încă un exemplu de același ordin:

Căluțelu
- il priponea: 260
- -l priponea: 277
- -ș priponea: 293
- -i l-aducea: 180
- că-l lua: 175
- și-l cerea: 369
- și-l pornea: 155
- că-l vedea: 180
- și-l scotea: 199

Ceva asemănător e și în exemplul:

Sufletălu { ca să-i ia: 67 / -i bîciia: 422 / că-i ieșa: 299 / i-a ieșit: 44

Exemple alcătuite după același model sînt numeroase; transcriem aici încă trei:

Ochișorii { Și-arunca: 224 / -i lăcrăma: 422 / mi-i ardea: 449

Căciulița { c-o lua 300 / mi-o găsea: 300

Cojocelul { l-îmbrăca: 300 / dăzbrăca: 299

Am dat mai multe exemple de această natură, pentru a arăta mai pregnant cum diminutivul, ce acoperă primul distih, se impune în cuprinsul versului și determină fixitatea formulară a expresiei. Oferim, în continuare, un stoc de exemple singulare, care arată că dincolo de formula propriu-zisă (cu același material lexical), aici funcționează modelul schematic al versului, o anumită structură a versului (format în primul emistih de un tetrasilab prin diminutivare, iar în cel de al doilea emistih fiind liber pentru a intra în context):

Căișorii i-înhăma: 411
Poteceaua strîmticea: 416
Poteceaua le-o-arăta: 416
Uopincuțe la ciobani: 419
Ieșipejoare la mioare: 419
Curtișoara nu ți-am spart: 298
Căpșorelu ți-ai mîncat: 295, 298
Perioara de bumbací: 309
Luntrișoara că o lua: 318
Sălbulița că i-a lua: 328
Părticica nu și-o lua: 329
Părticica să ți-o dăm: 330
Podărașii de-auza: 347
Gălbiorii iel și-i lua: 351
Bastonașu și-l lua: 358
Căldărușa c-o găsa: 328
Veriguța le punea: 149
Veriguța le lua: 152
Mînecuța nu i-a ajuns: 151
Chiticeaua să i-o dea: 154
Celmeluța i-o lua: 158
Cafeluța că i-a da: 176
Scrisorica că i-o da: 177
Cămășuța că i-o da: 179
Tortițăle-i zornăia: 214
Sălbișoara și-a luat: 251
Rusculița ce zicea: 258
Floricele mi-aduna: 153, 266
Chiticele le făcea: 153
Inimioara mi-a stricat: 262

Inimioara că-i zvicnea: 182
Inimioara i-o seca: 74
Inimioara să-i deschid: 291
Inimioara mi-o topesc': 285
Tătărașu dracului: 249
Soțioara că-i venea: 406
Bănișorii că-i lua: 400
Robișorii-i ajungea: 264
Sluguliță mă băgai: 396
Mieluțelu și-l frigea: 395
Drăgălașu fetelor: 293, 295
Fețișoara ca hîrtia: 447
Perișoru mi-l pîrlea: 449
Scăunelul și-l lua: 465
Săbioara că și-o lua: 471
Săbioara și-o-ncingea: 111
Minușița i-o-ntindea: 480
Dumbrăvița mi-o cura: 484
Sluguliță lui erea: 492
Piinișoară de Irlău: 431
Clopoțălu că-l suna: 439
Boldeicuța pă sub masă: 96
Boldeicuța ce făcea: 96
Boldeicuța că-m' venea: 97
Boldeicuța că-i spunea: 98
Puișoru nu-l găsa: 75
Puișoru și-l lua: 75
Cureluțe i-aducea: 179
Coconașiu de-auza: 52
Coconașiu ce-m făcea: 51, 53, 56, 57
Mustăcioara că-i rîdea: 200
Pietricica că-i scăpa: 206
Gălbiorii i-oi vărsa: 211
Gălbiorii că-i vărsa: 211
Cîntecelu și-l cînta: 227
Nuntișoară [cu ia] că făcea: 257
Sirioara Miului: 309
Călușălu-i-mpodobea: 266
Copilașii la oprează: 394
Copilașii-n sat la lapte: 412
Copilașii să-ț' trăiască: 506
Copilașii i-am crescut: 490
Copilașu ce făcea: 274, 299, 300
Coconiță dumneata: 462
Măiculița Marcului: 192
Finișorii Banului: 234
Cîrlăiorul m-e perdut / Cîrlăiorul mi-e furati / Cîrlăiorul nu mai vine } : 398
Cîrlăiorul priponea: 397
Păhărelu turcului: 193
Păhărelu Marcului: 192.

Am dat această lungă listă de exemple pentru a demonstra că această structură de vers constituie un model extrem de răspîndit și mînuit cu multă predilecție și abilitate.

La regimul metric de 5/6 silabe, caracterul formalizat al acestor sintagme iese în evidență cu mai multă pregnanță. Într-adevăr, unui tetrasilab prin diminutivare nu i se poate adăuga, pentru completarea versului, decît un monosilab în cazul versului catalectic de 5 silabe și un bisilab în cazul versului acatalectic de 6 silabe. Ambele situații ilustrează cazuri mai dificile, dar și în această privință creatorul popular a realizat un adevărat „tur de forță", dovedindu-și întreaga măiestrie. Iată cîteva exemple de acest fel:

Mustăcioara lui, / Ochișorii lui } : 324

Sirioara ta / Fețișcioreaua mea } : 138

Ochișorii ei: 104 — Copilașu tău: 429
Războiașu iei: 3 — Trupșorelu tău: 141

În cazul cînd, în primul emistih se pune un diminutiv trisilabic, versul se completează pînă la cezură printr-o particulă, ca în exemplele:

Frumușel
- că mi-l lega: 238
- că le pisa: 239
- că-l dăzlega: 393
- că-l apleca: 507
- mi-l așăza: 508

Singurel
- că să gîndea 77
- mi să vorbea: 261
- cu mintea mea 200
- mi să tăia 464
- mi te-aș tăia 467

Pentru exemplele de versuri hexasilabice:

Țițișoara curge: 429 — Tinerică zînă: 217
Cuopilașiu plînge: 429 — Fetițile noastre: 28
Voinicelu naltî 127 — Fețișoara-mi strică: 36.

b) Ceea ce este valabil pentru primul emistih, e în aceeași măsură valabil și pentru emistihul final. Respectiv este vorba de a acoperi acest spațiu cu un diminutiv tetrasilab, totdeauna în cadrul unui vers acatalectic de 8 silabe. În toate cazurile de acest fel, diminutivul e regizat de rimă, deși — cunoscînd puținele desinențe de diminutiv pe care le are limba — se ajunge la o anumită monotonie. Nu e însă mai puțin adevărat că rimele de acest fel reprezintă formații sonore bogate, în comparație, de pildă, cu rimele verbale în imperfect. Cel mai bogat contingent de asemenea diminutive utilizează rima în *-iță*:

Măi Stănică, tăiculiță: 256
Aba taică, tăiculiță: 91, 92, 94, 95
Să mai ții ș-o coconiță: 467
Îmbrăcat în șubuliță: 351
Sufletu lui neiculiță: 294
Că mai am d-o sălbuliță: 328, 364
Mai bine c-o flintuliță: 337
Mai avea d-o căciuliță: 282

Pupu-ți ochii talaniță: 145
Mult mi-e neichii drăguliță: 279

De-o bogăție aproape asemănătoare se bucură și rima în *-oară* sau *-oare*. Iată un exemplu complex, în sensul că asociază nu mai puțin de 4 versuri după același model.

Do'r o fată smedișoară,
Cu cosița gălbioară
Ș-o săruta-n gurișoară
Ca p-o mîndră soțioară
} : 264

Alte exemple din aceeași categorie:

Ca să scriu d-o hîrtioară: 377
Cine are găzdișoară: 277, 278
Și scotea de-o săbioară: 260
Savai tină-n unghișoară: 52, 53
Cu sălcii și trestioare: 493
Luați apă-n gurișoară: 57
Cu merinde-n trăistioară: 45
Ruptă de la inimioară: 171
Scoasă drojdie roșioară: 281
Citeștrele gălbioare: 85.

Diminutive cu rima în *-ele*:

Dă parale mărunțăle: 363
Săvai doo năpîrcele: 64
D-alea, du pă pomnățăle: 363
Tot buți-bîclăgele: 279
Sînt mai subțirele: 114
Cele lungi și subțirele: 382
Salteaua cu floricele: 309
Și sîntem tot suflețăle: 86

Cu rime în *-uță* și *-ușă*:

Crescut-uo sălciuță: 425
Am și io o măciucuță: 339
Tomnai ca o boldeicuță: 360
Mi-este-o argeluș: 3
Că-i o mică găletușă: 385
Că mai am d-o găletușă: 364.

Alte rime diminutivale cu o frecvență mai redusă:

Iar în vîrf de turnulețe: 88
Da-n mijloc de cortulețe: 272
Și să-ndrep' codițile: 227
Și să iei cheițile: 61.

Modelul versului este atît de tiranic, încît versul catalectic de 7 silabe este frecvent lungit pînă la 8 silabe, desigur și cu colaborarea melodiei, ca în exemplele:

Unu-m' este vinecioră: 240
Dar un turc mai mărunțelă: 230
Că să-nneac-on năstureli: 206
Colo-n deal, în pisculeți: 362
Cu cuvîntu blîndișori: 349
Un' să face-on bîlciuleți: 403
Să-și cumpere-un călușeli: 391
Ședea la un păducel: 387
Și bea vin din burdușeli: 387
Călușel cam roibuleți: 391

Complicată se dovedește alcătuirea unui vers hexasilabic, în condiția cînd ultimul cuvînt e un tetrasilab diminutivat, dar, și în această situație, cîntăreții au știut să depășească dificultățile, oferindu-ne versuri de cea mai bună factură:

Te prind soțioară: 34
Aste păsărele: 6, 7
Numa-n iișoară: 140
Pentru copilițe: 31
Gușă gălbioară: 23
Dalbe panglicele: 31
Doo năpîrcele: 34
Ia-mă-n aripioare: 24
Cîntă-n viersurele: 6, 7
Să-ți fiu, surioară: 25, 26, 29.

E de la sine înțeles că se pot forma și versuri catalectice (de 7 silabe) cu un diminutiv trisilab, cu toate că — așa cum am arătat mai sus — există o puternică tendință de a lungi versurile

pînă la octosilab, prin adiţiunea — numai la cîntare — a silabei *-i*. Iată cîteva exemple ilustrînd această situaţie:

Mititică, mititea,
Chiticică, chiticea } 200

Mai din joz de tîrguleţ: 87
Cînd eram eu mititel: 445
Dă şi mie-un puişor: 462
Şi la cuvin' drăgălaş: 350.

c) Ori de cîte ori ni s-a oferit ocazia, am subliniat strînsa legătură dintre sistemul metric şi diminutiv. Pentru noi e foarte clar că diminutivul ajută fundamental la alcătuirea versului şi, mai puţin, urmăreşte să nuanţeze semantic versul. Dovada peremptorie pentru această aserţiune am păstrat-o pentru finalul discuţiei de faţă şi acuma este cazul să ne ocupăm de ea. Multe exemple arată că diferiţii cîntăreţi nu sînt sensibili la nuanţa de micşorare implicată de diminutiv. Ei sînt interesaţi numai şi numai de mobilarea convenabilă a versului. De aceea nu trebuie să ne mirăm dacă întîlnim frecvente cazuri cînd diminutivul este însoţit de adjectivul *mic*, realizîndu-se expresii pleonastice, ca:

La o mică circiumioară: 278
Găsa mica rusculiţă: 258
Cu o mică cojnicioară: 284
Că-i o mică găletuşă: 385
Cu o mică cucioară: 269
Ca o mică păsărea: 309
Un mic bileţel scria: 289
C-un mic prunculeţ în braţe: 269
Să vezi, di-un turculeţ micî: 241
Găsa mic de ciobănaş: 311
Găsi-un mic dă bîtlăgel: 146
Hai, mic purcăraş: 424
To'mij biclăgele: 217.

La diminutivul *coconaş* s-a pierdut complet sensul diminutivului, de aceea îl putem întîlni în ambele forme neadecvate:

Grăi coconaşu-ăl micî: 56

unde situaţia e tautologică, şi:

Grăi coconaşu-ăl mare: 55

unde situația merge spre absurd. Forme pleonastice de acest gen, dar mai puțin sensibile, înregistrăm și în cazul adjectivului *tînăr*, care și el însoțește diminutivul în mod superfluu:

Al tînăr de ciobănaș: 445
Și pi-un tînăr cîrlăiorî: 397

Tot așa, nu este simțit diminutivul și în exemplul: În temnicioara de piatră: 282, unde nu se poate vorbi cu duioșie decît despre suferințele eroului, nu despre instrumentul suferințelor sale.

d) Problema diminutivelor, care pune în discuție cuvinte lungi, a căror introducere în vers este mai dificilă, ridică și o altă complicație. În vremea din urmă s-a afirmat la noi [62] că „împărțirea versurilor în emistihuri, prin intermediul cezurii, se supune în poezia românească unei legi fundamentale care impune respectarea limitei cuvîntului. Adică niciodată cezura nu va cădea în interiorul cuvîntului, cum se întîmplă în alte limbi, ci exclusiv la sfîrșitul unui cuvînt și înaintea altuia". Materialul cercetat de noi infirmă această „lege fundamentală", deoarece se întîlnesc destul de multe versuri în care cezura cafe pe trupul cuvîntului, sau — mai curînd — există versuri care par a nu avea cezură. Iată cîteva exemple:

Știi ca ini-//-mioara noastră: 203
Cu-ai trei fecio-//-raj' de domnî: 50
Să-m' țîn căscioa-//-ra cu ea: 241
Ca doi porum-//-bei la pene: 276
Să-m' fac ochi-//-șorii roată: 283
Să-i rup ini-//-mioara lui: 291
Bune pără-//-luțe-am datî: 485
Cînd la bîclă-//-gel mergea: 148
Cam cu nepo-//-țăi cu tot: 313
Visai sflinti-//-șoara mea: 417
Junghi la ini-//-mioară-i da: 401
Dă-ntor' voini-//-cel din cale: 409
Toate puti-//-oarele: 71
Vă stă ini-//-mioara rece: 204
De-i pleznea ți-//-țica-n piept î: 226
Cu trei singi-//-rași dă robi: 262
Tot cu lănci-//-șoara-n mînă: 360

Mîna-n căîtă-//-nel băga: 284
Cu patru cor-//-niță-n cap: 447
Fuga-n Dumbă-//-vița da: 486
Stanco, veri-//-șoara mea: 171
Tot la ulmi-//-șori venea: 298
Dar nu pote-//-raj din iei: 417
Și băga mî-//-nuța-n sînî. 406
Și cu durdu-//-lina plină: 376
Toate căru-//-cioarele: 71.

Am notat, peste tot, locul cezurii, în așa fel încît să se vadă cît mai clar că ea, sau nu este simțită ca o întrerupere a versului, sau poate să cadă și în mijlocul unor cuvinte, fără pagubă pentru vers, la fel ca și într-alte limbi. În toate cazurile de mai sus, este vorba de diminutive, deci de cuvinte mai lungi, pentru care s-a simțit poate nevoia unui regim sau tratament special. Oricum, supunem această chestiune atenției generale, întrucît afirmația drastică a autorului necesită unele nuanțări fundamentale. Dealtfel, cercetătorul a preluat din observațiile mai vechi ale lui Constantin Brăiloiu numai ce i-a convenit spre a susține o teză personală și nu tot ce spunea marele muzicolog pentru caracterizarea fenomenului. Era, de pildă, interesant să arate că, vorbind despre multele exemple de excepții, „nu am mai termina citînd"[63].

e) Ni se pare interesant să discutăm aici o problemă despre care nu știm să fi fost atinsă măcar pînă azi și anume problema mutării accentului, în cazul diminutivării unor cuvinte, de pe trupul cuvîntului pe desinența diminutivală. Lucrul acesta nu a scăpat atenției cîntăreților, care avînd obligația de a face versuri la comandă, sînt obligați să potrivească cuvintele din interiorul lor în conformitate cu o schemă metrico-ritmică ideală. Ca orice ideal, nici în privința acestei scheme nu se poate vorbi de o realizare întocmai și în toate situațiile, dar nu ne interesează nereușitele, ci tentativa. Prin deplasarea accentului pe desinență, cuvintele — deși au devenit mai lungi, deci mai greu de așezat într-un vers — au cîștigat din punct de vedere ritmic și astfel, anume termeni care, în mod normal n-ar fi putut să fie utilizați în poezie, au fost recuperați pentru expresia poetică, iar limba poetică s-a îmbogățit în posibilități de expresie. Cercetînd substantivele diminutivate, am constat că — în cele mai multe cazuri — e vorba de masculine și ambigene bisilabice, accentuate pe silaba a doua (pe schemă iambică: ⏑ –, foarte greu încadrabile în schema

metrico-ritmică românească, preponderent trohaică: — ⏑ —. Oferim exemplele corespunzătoare:

cîrlán > cîrlăiór: 397
ciobán > ciobănáș: 311, 315
purcár > purcăráș: 424
bilét > bileţél: 289
cocóș > cocoșăl: 234
clondír > clondiráș: 234
voiníc > voinicél: 127
tătár > tătăráș: 249
cocón > coconáș: 52
premár > premăráș: 413
nepót > nepoţél: 154
pofíl > pofiláș: 162, 278
șalău > șalăiáș 168
păún > păunáș: 301, 305
burdùf > burdușél: 396
feciór > fecioráș: 167, 151
bastón > bastonáș: 358
podár > podăráș: 347
rachíu > rachiáș: 234, 475
cojóc > cojocél: 206, 300
pahár > păhărél: 192, 193
copíl > copiláș: 274, 299, 396, 412
argát > argăţél: 397, 445
răváș > răvășél: 314
băiát > băieţél: 63
papúc > papucéi: 309
mălái > mălăiáș: 446
vătrái > vătrăiáș: 396
disági > disăgéi: 299
porúmb > porumbéi: 276
singír > singiráș: 262
caftán > căftănél: 284

Prin diminutivare, aceste cuvinte primesc un accent secundar pe prima silabă și se încadrează în sistemul ritmic al versului popular, iar dacă sînt și articulate, ele devin tetrasilabe care acoperă perfect un emistih. În afară de aceasta, ele sînt identice din

punctul de vedere al dimensiunii și accentului și nu mai pun probleme cîntărețului, care operează cu o schemă unică.

Reținem și faptul că adjectivele se comportă la fel:

frumós > frumușél: 82, 146, 238, 239, 393, 507
străín > străiór: 420
bătrîn > bătrînél: 70
puțín > puținél: 395
sărác > sărăcúț: 149, 328, 365, 463.

Sînt de amintit și cîteva feminine, cu forme mai dificile, ca:

celmeá > celmelúță: 158
cafeá > cafelúță: 176
'azná > 'aznălúță: 152
pará > părălúță: 485

Și în cazul acestora, observăm o regularizare a formelor, în sensul introducerii lor în sistemul limbii noastre, ca toate fostele neologisme turcești de acest fel, după un model propriu ca:

argeá > argelúșă: 3
cureá > curelúșe: 179

Credem că s-a văzut, cu toată claritatea, că diminutivarea nu urmărește un proces de resemantizare afectivă a unor cuvinte, cît mai curînd se manifestă ca un procedeu tehnic de alcătuire a unor versuri corecte într-un termen foarte scurt, în timpul cîntării. Lăutarul, prin profesionalizarea artei sale, cîștigă deprinderea de a face versuri utilizînd asemenea forme, deprindere care se transformă într-un act reflex. El, deși este liber să utilizeze orice termen dorește, îi alege pe cei ce se pretează mai simplu și mai ușor la exigențele improvizației sale „controlate". În cazul de față, controlul tradițional constă în modelul pe care îl urmează permanent, ajutîndu-se cu el în timpul performanței.

e) Mai trebuie să spunem, pentru a încheia, că și numele de persoane suportă aceleași avataruri. Iată cîteva cazuri, cînd numele propriu ocupă primul emistih, prin același procedeu:

Marișcuțo, soața mea: 470
Antofiță ce-m' făcea?: 72
Ilincuța nu ședea: 224
Ilincuța mi-o chiema: 228
Agușiță n-asculta: 241

Alteori, numele personajelor ocupă întregul vers, devenind de o fixitate remarcabilă:

Iovan Iorgovan: 33
Bogdan-Dimian: 63, 66
Chira-Chiralina: 215
Ilincuța Șandrului: 224, 228
Agușiță-a lui Topală: 240, 242
Toma d-a lu' Moș: 292
Meșterul Manole: 424
Iordăchiță al Lupului: 465, 469

4. O problemă ce n-a fost cercetată pînă acum la noi este problema numeralului în poezia populară, cu toate că, în numeroase cazuri, s-a vorbit despre simbolismul cifrelor în folclorul românesc. Cercetînd toate textele epice publicate de Al.I. Amzulescu în antologia ce însoțește catalogul subiectelor epice (cele 3 volume de *Balade populare românești* din 1964), am constatat că, față de totalul de 352 de subiecte, numai 72 de texte sînt lipsite de indicații cifrice, celelalte 280 cuprinzînd toate asemenea indicații. Numai 20,5% din subiecte nu cunosc cifrele. Desigur, asocierea unui numeral cu substantivul duce la crearea unor formule fixe, dar ceea ce ni se pare important de arătat este faptul că fenomenul nu e regizat de semnificații simbolice sau magice, ci ține, în primul rînd, de condiții și restricții metrico-ritmice.

Unele numerale românești sînt prea lungi pentru a fi folosite tale quale în versurile foarte scurte ale poeziei populare, de aceea unele nu sînt delcc întrebuințate, iar altele apar apocopate, adică scurtate, cum am arătat într-un paragraf anterior.

a) Cifra monosilabică *doi* și bisilabică *două* o aflăm utilizată de 113 ori în colecția de care ne ocupăm, dar formulele fixe sînt numeric destul de reduse:

1. Doi luceferi: I, 294: *Cicoarea*
   Doi luceferi: II, 218—219: *Ana Ardeleana*
   Doi luceferi: III, 67—74: *Mircea ciobănașul*
   Doi luceferi: III, 58—66: *Dobrișan*
   Doi luceferi: III, 267—269: *Fata răpită*
2. Cu *doi dinți* în gură: I, 416—423: *Joi dă dimineață*
   Cu *doi dinți* în gură: I, 427—431: *Voica*
   Cu *doi dinți* în gură: II, 161—165: *Roman voinicul*

3. *Două palme* că-i dădea: II, 437—440: *Cîntecul lui Ghimiș*
Atunci *două palme-i* da: II, 390—392: *Căpitanu*
Două palme-n ceafă-i da: II, 183—187: *Sîrb-sărac*
Două palme că mi-i da: III, 318—328: *Cîntecul lui Oancea chirigiul*

4. *Două mure* negre: I, 416—423: *Joi dă dimineață*; III, 225—227: *Cîntecul Crișului*

Două mure din pădure
Două mure mi-au crescut } III, 205: *Leacul voinicului*
Două mure-s ochii tăi

Două mure coapte: III, 267—269. *Fata răpită*; III, 258—259: *Pe-o vale, pe-o cărare.*

În afara fixităților formulare de mai sus, am identificat și o formulă complexă și interesantă întrucît introduce în discuție și rima. E vorba de rimarea lui *două* cu *nouă*, în însoțirea următoare:

Trînti o dată, de *două*,
Trînti, măre, pîn' la *nouă* } II, 233—253 *Corbea*

sau:

Cerca una, cerca *două*,
Cerca, măre, pîn' la *nouă* } III, 342—356: *Tudorel*

sau:

Dete-un pahar, dete *nouă*,
Băură pînă la *nouă* } III, 270—280: *Ghiță Cătănuță*

sau de rimarea lui *doi* cu *42*, dar cu aceeași schemă formulară:

Să-ți dau unul, să-ți dau *doi*,
Să-ți dau *patruzeci și doi* } II, 424—429: *Codrean.*

b) Cifra *trei* are o semnificație simbolică, dar pare destul de ștearsă din cauza uzului. Înseamnă ceva definitiv, isprăvit. Corbac zace la închisoare *de trei ani lipsiți de soare* (II, 180—182), copilașul Roman *trei săptămîni petrecea* (II, 187—190), Iancu Jianu *trei pistoale slobozea* în potera care îl urmărea de *trei ani* (*de trei ani de cînd te cat*: II, 312—315), Ion ăl Mare a fost silit să plătească de trei ori claca (*de trei ori claca-am plătit*: II, 324—331), haiducul Botea *cu trei poteri se-ntîlnea*: II, 347, Muscu *cu trei cio-*

bani se-ntindea (II, 374—381), Radu e înconjurat de *trei poteri din trei laturi* (II, 416—419), crescătorul de cai *trei jugănei pripășea/pintenogi de trei picioare*, își făcu latul *trei colaci*, prinse *pe cîteși trei, trei noduri negre făcea, în 3 tafture c-o strîngea* (II, 432—437), sabia novăcească *de trei stînjeni se lungea/de trei coți că se lățea* (I, 358—363), Gruia e aruncat de fata sălbatică în așa fel că *trei coaste i să rupea, trei zile pe sus îmi sta, mai trei zile mort ședea* (I, 363—368), nașul, ca s-o înșele pe fată, *trei mere de aur lua* (I, 401—411), voinicii sînt *trei voinici închivărați/călări pe trei pui de hoți* (II, 23—27), *Bîcul trei zile dormea* (II, 77—85), Badiul doarme *pe trei perne răsturnat* (II, 103—127), Mistriceanu țipă *de trei zile și trei nopți* (I, 323—333), în *Miorița* sînt *trei turme de miei*, iar oaia năzdrăvană zbiară *de trei zile-ncoace* (II, 463—466), Codreanu se poartă brutal: *Și trei palme îi rădea* (II, 505—507), eroul are *trei semne de vărsat* (III, 82—85), deși *trei divanuri s-au făcut*, Iordăchiță al Lupului nu vine la domnie, dar vodă își pedepește fata în așa fel încît ea îi reproșează: *de trei ori m-ai măritat* și *de trei ori m-ai văduvit* (III, 93—97), blestemul *de trei ori zicea* (III, 186—190); *întîlniră trei voinici* (III, 247—250), eroul umblă *cu trei pene-n comănac* (III, 309—315), la înverșunarea eroului, *poarta-n trei s-a despicat* (III, 316—318), eroul *și trei zile că-mi tot bea* (III, 415—416).

Se vede, cu destulă claritate, că nu e vorba de ceva mai mult. Oferim și un exemplu complet, în care textul e suprasaturat de această cifră, fără a dobîndi prin aceasta o semnificație deosebită:

v.85: Că-n trei zile și-n trei nopți...
87: A băut trei buți de vin
89: Și-a mîncat trei vaci belite
90: Și trei cuptoare de pite
152: De trei palme-i lat în frunte
254: Cu trei funii de mătasă,
256: Și cu trei de ibrișim.
} II, 7—17: *Gruia lui Novac*

Versurile urmăresc să arate că Gruia e un voinic excepțional, după ce el însuși e un ins uriaș, și isprăvile lui sînt pe aceeași măsură. Dincolo de acest sens nu mai zărim nimic. Deci nu se cuvine să vorbim despre o semnificație magică, sau măcar simbolică, a cifrei trei. Că va fi avut poate odinioară un astfel de sens e tot ce se poate, dar în textele citate nu mai aflăm nici o urmă despre așa ceva. Mai mult, și aceasta ni se pare foarte concludent,

nu întîlnim formule fixe bazate pe această cifră. Utilizarea ei atît de frecventă se datorează faptului că e un monosilab ce poate fi utilizat cu cea mai mare ușurință în cuprinsul versului. În combinație cu cifra *doi* și *patru*, e utilizată pentru a marca o cantitate mică dar nedeterminată: *trei-patru catîrași / Și cu doi-trei căluși* (III, 270—280), *două-trei slovuță* (II, 412—414), *vro două-trei oute* (III, 374—375), *trei-patru ouișoare* (II, 233—253).

c) Mai importante ni se par însă structurile narative organizate pe principiul triplicării. Astfel, am constatat că 37 de texte, deci mai bine de 10% față de catalog, au o structură tripartită, ceea ce ni se pare foarte important și confirmă aprecierile lui Axel Olrik, cu privire la „legea acțiunii tripartite"[64]. Oferim, în continuare, materialele organizate astfel:

I, 416—423 *Joi dă dimineață*: mama întreabă pe rînd: *Dunărea—luna—ceața.*

II, 103—127: *Badiul*: întîi cere, apoi roagă, în fine utilizează stratagema

III, 124—130: *Constantin Brîncoveanu*: i se taie succesiv 3 copii

I, 283—293: *Soarele și luna:* condiții puse pentru nunta incestuoasă: să-i facă: *pod pe mare — scară la cer* și *mănăstire*

I, 300—302: *Arcoș-pașa și gerul:* ordonă să se ardă: *puștile—strănile—apoi să ucidă caii.*

I, 303—307: *Fata și cucul:* fata se oferă să-i fie cucului: *verișoară—surioară—soțioară.*

I, 323—333: *Mistriceanul:* șarpele ajunge: *la chișiță — pe spată — apoi îl înghite*

I, 334—338: *Scorpia:* trei tentative de salvare a hrisoavelor

I, 378—386: *Copilașul de turc și Marcu Cralovici: Iovița—Gruia—Novac* ies succesiv la luptă.

I, 386, 393: *Mizil-crai:* trei fete și trei plecări de acasă; trei probe pentru descoperirea sexului; *tîrgul—baia—apoi plecarea.*

I, 393—401: *Fata de fring:* condiții pentru nuntă: *vie pe mare* și două întreceri de voinici

I, 451—459: *Broasca-Roasca:* 3 feciori — 3 suliți aruncate

I, 459—465: *Gruicea:* probe: *pîine—vin—copacul zînelor* și *3 zîne fete mari*

II, 48—55: *Turcul și Novăcești:* se luptă succesiv: *Gruia-Iovo-Novac*

II, 55—59: *Novac și Balaban: Novac—Balaban—Iovița cu recunoaștere*; se trezește la trei zile.

II, 127—137: *Kira* e ispitită de trei ori: *cu haine — cu călătoria — apoi vine răpirea*; Kira are trei frați

II 176—180: *Moldovan dobrogean:* 3 singiruri de robi: *feciori—fete —neveste*

II, 190—193: *Ibraim:* de 3 ori o cheamă pe fată și-i dă sfaturi cum să fugă cu el.

II, 253—259: *Toma Alimoș:* închinare triplă: *la murg—la arme—la ulmi*

III, 15—34: *Meșterul Manole:* piedici în drumul soției: *hățiș—lupoaică —șarpe*; lucrau 3 ani, 3 zile de vară și 3 de primăvară

III, 7—15: *Monastirea Argeșului:* piedici *ploaie—vînt* — apoi *sosirea*; femeia se roagă de 3 ori

III, 35—46: *Zidirea mănăstirii Argeșului:* piedici: *bălăurei—vînt—ploaie* — apoi sosirea; 3 rugăminți ale femeii

III, 46—58: *Manole:* piedici: *ploaie—vînt—întuneric* — apoi sosirea; 3 rugăminți

III, 168—172: *Iancu Sibiiancu și Ana:* 3 grade de apropiere *ușă—lumină—împreună.*

III, 182—185: *Milea:* strigă de 3 zile; vin: *tată—mamă—frate—soră —iubită*[85]

III, 206—207: *Boala fetei:* fata e trimisă să doarmă cu: *tata—sora—fratele* — apoi la iubit

III, 207—208: *Îndrăgostita sau boala fetei:* e trimisă la *soră—tată—frate* — apoi la iubit

III, 209—210: *Neghiniță neagră:* trei metamorfoze: *trestie—tufă—floricea*

III, 210—211: *Metamorfoze:* trei la număr *umbreniță pescar—vîzdoguță grădinar—floricică cosaș*

III, 236—239: *Năzdravînul: morișcă de aramă — fîntînă cu izvor — stratagema*

III, 257—258: *Osîndiții:* 3 frați la spînzurat, fiecare discută partea sa

III, 370—373: *Dănuță:* de 3 ori otrăvitul cere să i se dea ceva de băut

III, 155—163: *Mierla și sturzul:* 3 propuneri de căsătorie

I, 438—451: *Ardiu-crăișor:* împăratul are 3 feciori, fiecare ține strajă, vin 3 zîne, întîlnește 3 tartori, îi înșeală cu: *papucul—fesul* — apoi deznodămîntul.

Am înșirat aici 34 de subiecte din cele 37 structurate tripartit. Ceea ce se poate observa e faptul că uneori cifra 3 închide un ciclu, fiind vorba de 2 + 1, iar alteori deschide un ciclu, fiind vorba de 3+1. Pentru prima situație este caracteristică balada *Fata și cucul* unde cifra trei reprezintă o gradație progresivă cu care se încheie ideea. Pentru cea de a doua situație e caracteristic *Manole*, unde

după trei piedici succesive are loc catastrofa, adică modificarea în destinul personajelor. Ar trebui ca o cercetare atentă să disocieze precis între semnificațiile acestor situații.

d) Cifra 4 este un bisilab trohaic care nu pune probleme de versificație, dar nici nu este o apariție semnificativă. Se vorbește despre 4 cai (*Iancu și Lena, Petre*), 4 boi (*Cîntecul lui Dăian, Pintea Viteazul*), 4 bîrne (*Foaie verde trei castane*), 4 sferturi (*Radu lu Anghel*), 4 părți (*Șarpele, Soacra rea, Cîntecul lui Gică Mororaru*), 4 băieței (*Zdrelea*), 4 corniță (*Miorița*), 4 cornurele (*Răzbunarea*), 4 cumnați, 4 cumnate și 4 surori (*La rîul de rouă*), 4 doici (mance) (*A lui Șoimănel*), 4 spînzurați (*Mogoș vornicul*), 4 ițe (*Fata fetelor*). Sînt de fapt niște realii, care nu spun nimic; de aceea cifra n-a intrat în nici o combinație formulară.

Cifra 5, deoarece este monosilabică și poate fi utilizată fără bătaie de cap, apare în mai multe cazuri și a constituit și sintagme formulare. Prima din aceste sintagme are ca obiect ideea de capacitate mare (atîta cît poate bea voinicul, sau, prin extensiune, haiducul):

D-o vadră și *cinci* oca

pe care o întîlnim în *Radu lu Anghel* (II, 331—343), în *La cîrciuma din pădure* (II, 393—395), în *Stanciu al Bratului* (II, 294—298), în *Cîntecul nașului* (I, 401—411). O dată, se modifică materialul lexical înconjurător, sintagma *cinci oca* rămînînd fixă:

O troacă de *cinci oca*: II, 374—381: *Muscu*

Pentru a arăta ieftinătatea unui lucru s-a format de asemenea o formulă fixă, ce pare să aibă și un corespondent în vorbirea curentă. Astfel, avem versurile:

Că n-a dat nici *cinci parale:* II, 324—331: *Ion ăl Mare*
Toată roaba *cinci parale:* II, 219—221: *Manuilă și Mustafa*
Și ia spirt de *cinci parale:* II, 310—311: *Țăranul și ciocoiul*
L-am vîndut cu *cinci parale:* II, 447—448: *Sbangă haiducul*
Dați-mi mie *cinci parale:* III, 407—408: *Fata nenorocită la lucrul cîmpului*
Și cu ăl mic *cinci parale:* III, 211—214: *Rădița*
Socotită *cinci parale:* III, 414—415: *Macoveiul*

Fixitatea sintagmei se datorește, desigur, și faptului că ea se confundă cu emistihul al doilea al unui vers acatalectic, de 8 silabe. Celelalte exemple nu spun nimic special. E vorba de *cinci*: viței, dădace, ori, litre, piei, inși, căldări, ulmi, pungi, rînduri,

cîrlăi, zile, iepe, frîne, frînghii, galbeni, chile, sute, fuioare, ani, lei, sfori, peniţe, cofiţe, rînduri.

Am văzut însă că există un joc destul de strîns între structurile de 3 şi de 5 ori, deoarece ambele slnt monosilabice. Mai arătăm aici un exemplu de acest fel: textul *Cucul şi turturica* (III, 152—155) e structurat pe cinci propuneri şi cinci respingeri paralele.

Cifra 6, bisilab trohaic, nu pune problema de versificaţie, dar nici de alt ordin. Există totuşi o sintagmă relativ fixă, referitoare la funia cu care e legat eroul. Deoarece trebuie să rimeze cu *mătase*, această frînghie e *împletită-n şase*. O întîlnim în 9 texte deosebite, ceea ce arată că posedă însuşirile unei expresii formulare: II, 445—446: *Hoţul de cai*; III, 119—124: *Cîntecul lui Prîscoveanu*; III, 186—190: *Neguţa*; II, 103—127: *Badiul*; II, 127—136: *Kira*; II, 437—440: *Cîntecul lui Ghimiş*; II 183—187: *Sîrb-sărac*; II, 77—85: *Bîcul haiducul*; II, 86—103: *Vîlcan*. Celelalte exemple nu au nimic semnificativ.

Cifra 7 este de asemenea un bisilab trohaic, fără probleme de versificaţie. Pe deasupra, ea face parte „din cele cu valenţă sacră, încărcate cu eficienţă numenală", cum spunea Ovidiu Bîrlea mai sus [66]. Prin uşurinţa cu care se inseriază în vers, a putut fi legat de nenumărate situaţii particulare. Sînt totuşi 7 sintagme preferate parcă:

Şapte poteri:	II, 344—346:	*Bolbocean haiducul*;
	II, 349—351:	*Petru Petrişor haiducul*;
	II, 316—323:	*Gheorghiţă*;
	II, 294—298:	*Stanciu al Bratului*
şapte ani	II, 358—362:	*Darie*;
	III, 367—368:	*Copila blestemată*;
	III, 369—370:	*Tîlharul*;
	II, 7—17:	*Gruia lui Novac*;
	II, 410—411:	*Mihai*
şapte palme	I, 363—365:	*Gruia copilul*;
	II, 404—405:	*Răscolman*;
	III, 58—66:	*Dobrişean*;
	II, 103—127:	*Badiul*
şapte pungi:	II, 298—309:	*Voica bălaca*;
	II, 77—85:	*Bîcul haiducul*
şapte fraţi:	III, 131—135:	*Mogoş vornicul*
	II, 286—293:	*Golea*

șapte buți: III, 292–294: *Negustorii turci și nevasta vîndută*;
II, 488–496: *Gealip Costea*;
I, 401–411: *Cîntecul nașului*
șapte hotare: 372–378: *Gruia lui Novac*;
II, 171–176: *Șiret pîrcălabul*

Cum arată exemplele de mai sus, precum și cele pe care nu le-am mai citat aici — ca fiind nesemnificative sub raportul simbolismului — în toate cazurile este vorba, de asemenea, de realii. Parcă ar ține însă să determine o cantitate mare.

Cifra monosilabică 8 nu spune nimic deosebit. Se asociază cu ce-i vine la îndemînă, fără a căuta un sens anume: opt boi, opt parale, opt hotare, opt poteri, opt cai, opt telegari, opt zile, opt curele, opt miei.

Cifra 9, întrucît reprezintă multiplul întreit al lui trei, are o utilizare mai largă și a contribuit la formarea unor formule. Două din acestea merită să fie reținute aici și reamintim formula complexă, analizată la cifra 2. Se pare că ideea de *9 ani*, este o limită de timp în conștiința omului, de aceea o întîlnim în două formulări specifice, după cum se exprimă în cele două emistihuri.

În primul emistih:

Nouă a[n]i
- și nouă zile: *Copila blestemată*
- că-mi văduvea: *Dragnea*
- și nouă luni: *Codrean*
- și ce-mi mai trece: *Mircea ciobănașul*

În ultimul emistih:

Partea lui
Că-i bolnav
Vinișor
Mic cioban
Slugi
} de nouă a[n]i
:*Vîlcan*
:*Domnul Chipor -crai*
:*Marcu*
:*Novac și zîna*
:*Oaia năzdrăvană*

O formulă mai interesantă este însă cea care ocupă un vers întreg și adaugă în emistihul al doilea o fracțiune de timp. Avem astfel formula:

Nouă a[n]i și jumătate.[67]

Este cunoscută la noi expresia „un om și jumătate", care vrea să arate că un ins anume are un exces de umanitate în el, și e posibil ca și formula noastră să se fi născut în legătură cu această idee de bază.

Alte fixităţi formulare nu se întîlnesc. E de remarcat însă că există cazuri cumulative, mergînd pînă la mari aglomerări de versuri enumerative. Iată două asemenea cazuri:

Ori, soro, ţi s-a urit
Nouă bice în cui puind,
Nouă pistoale ştergînd,
Nouă pături scuturînd
Nouă batiste spălînd[68]

Cu nouă celare,
Cu nouă umbrare
La *nouă* celare,
Sub *nouă* umbrare,
Noauă legăioare[69].

Primul exemplu e interesant pentru că pune în discuţie şi o *anafora*, întinsă peste 4 versuri; în cel de al doilea, *anaforaua* este impură.

Cifra 10, bisilab trohaic, nu pune probleme de nici un fel. Se asociază indistinct cu orice şi nu s-a fixat formular în expresie. Întîlnim astfel: zece ani, zece meşteri, zece buţi, zece minute, zece poteri, zece lanţe, zece oi, zece pungi, zece parale, zece părţi, zece pui.

e) Cît priveşte cifrele dintre 10 şi 20, am arătat, în alt context, că ele se apocopează, deoarece sînt prea lungi faţă de dimensiunile normale ale versului. Apocoparea este fenomenul mai răspîndit, în timp ce forma lungă e destul de rar utilizată. Se întrebuinţează numai acelea care, prin apocopă, pot ajunge să aibă numai două silabe: 11, 12, 14, 15, 18, deci fără a se avea în vedere o perspectivă simbolică oarecare.

Dintre numeralele care exprimă zecile, am întîlnit următoarele: 25, 27, 30, 40, 42, 45, 49, 50, 53, 60, 70, 80, 86, 90 şi 99. Cel mai frecvent este numeralul 50, care, în însoţire cu altele, a creat o formulă fixă:

Patruzeci şi cinci,
Cincizeci fără cinci.[70]

Apare în regimul metric de 7/8 silabe, prin adăugirea interjecţiei bisilabice „măre", obţinînd astfel expresia:

Cincizeci, măre, fără cinci[71]

Cincizeci la număr sînt: căimăcănesele (I, 393—401: *Fata de frîng*), vitejii bătrîni şi vitejii mai juni (*Ibidem*), năvodarii (I, 347—354: *Antofiţă al lui Vioară*), ienicerii, părţile, turcii şi corbii (II, 86—103: *Vîlcan*) pieile de lup (II, 23—27: *Novac. Baba-Novac*) voinicii (III, 336—341: *Nicolcea*; I, 436—438: *Pătru Căciulă*; I, 378—386: *Copilaşul de turc şi Marcu Cralovici*); feciorii (II, 419—421: *Harambaşa Hănţilă*), brăilenii, (II, 137—145: *Ilincuţa Şandrului*), berbecii berci, boii bălţaţi, iepele, agalele, paşalele,

porcii (II, 73—77: *Iancul Mare*), ocalele, robașii (I, 378—386: *Copilașul de turc ...*), călărașii (III, 200—201: *Otrăvirea mirelui*), novăceștii, verii primari, nepoții și cei mărunței (I, 363—365: *Gruia copilul*), măcelarii (III, 103—127: *Badiul*), roabele scumpe (II, 28—34: *Insurătoarea lui Iovița*).

Din celelalte cifre, ținînd de această categorie, nici una nu are ceva semnificativ. O singură dată, întîlnim o formă mai vrednică să fie reținută. E vorba de cifra 99, care se încadrează într-o formulă discutată mai sus:

Tăia un cap, tăia două,
Tăia nouăzeci și nouă.[72]

Dintre numeralele care indică sute, întîlnim următoarele: 100, 105, 107, 109, 110, 150, 300, 400, 500, 700 și 800. S-a creat însă, din toate acestea, o singură formulă și nu pentru că numărul respectiv ar fi avut vreo virtute specială, ci pentru că se interferează cu o altă formulă avînd la bază cifra 5. Astfel, totdeauna *galbenul* are o valoare mai mare de o sută; el este:

De cîte-o *sută și cinci*.[73]

Și *sfănțicul* poate avea aceeași valoare (II, 38—40: *Vitejia lui Novac și a lui Gruia*). În cîteva cazuri, formula se aplică și altor realități. Astfel, haiducii pot fi *Peste o sută și cinci* (II, 298—309: *Voica Bălaca*), sfinții din rai sînt și ei *O sută și cinci* (I, 288: *Soarele și luna*), loviturile pe care i le trage țăranul ciocoiului: *Și-i trage-o sută și cinci* (II, 310—311: *Țăranul și ciocoiul*).

Dintre numeralele care reprezintă mii, prezente sînt: 1000, 3 000, 4 000, 5 000, 10 000, 50 000, 80 000 și 105 000. Toate urmăresc să exprime o cantitate foarte mare. Se referă la bani [74], la oi [75], spahii [76], adversari [77], voinicii delii [78]. Se vede, așadar, că aceste numere nu au o semnificație specială; ele urmăresc să exprime mulțimea extremă și atîta tot.

În încheierea paragrafului, avem dreptul să afirmăm următoarele: numeralul, ca și adjectivul, intră și el în anumite combinații formulare. De obicei, utilizarea unui numeral sau altuia nu este determinată de vreun anume sens simbolic pe care l-ar avea pe lîngă sensul său matematic pur, ci de modul cum se poate inseria mai corect în vers. Utilizarea numeralelor este deci dictată de criterii metrico-ritmice. Numai în cazul numărului 3, observăm o utilizare mai intensă, probabil din cauze simbolice pe care astăzi nu le mai simțim, dar care odinioară vor fi fost evidente. S-au

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

creat astfel o sumă de fixităţi formulare, care prin recurenţă împînzesc un procent foarte mare din subiectele cîntecelor noastre epice. Desigur, tema aceasta ar merita un studiu independent care să ia în discuţie întregul material publicat şi cules pînă azi, stabilindu-se proporţii obiective şi intensităţi specifice. În sumara noastră trecere în revistă a lucrurilor, am urmărit numai să facem o invitaţie la meditaţie şi la studiu.

5. Printre construcţiile pleonastice, de origine şi de natură orală, care s-au impus în manieră „formulară", ca sintagme stereotipe, trebuie numărată şi „figura etymologica" sau „parigmenon-ul" construcţie definită drept „figură pe care o constituie prezenţa, în propoziţie sau vers, a unor părţi de vorbire (nominale ori verbale) cu aceeaşi rădăcină"[79]. Exemplul tipic pentru limba română, este în acelaşi timp, şi un exemplu ilustru. Este vorba de acea „exprimare patetică a cuceritorului Ardealului şi Moldovei", cum o caracterizează Al. Rosetti[80], care cuprinde întregul program politic al lui Mihai Viteazul într-o însemnare autografă pe dosul unui act din 1600: „*Pohta* ce-am *pohtit*".

Formula e alcătuită dintr-un verb şi complementul său direct, ceea ce scoate din nou în evidenţă importanţa faptului gramatical, fiind vorba de complinirea unui gol sintactic, după teoria lui K. Bühler. La aceasta se adaugă însă şi un element formal, care constă în faptul că atît verbul cît şi complementul său au aceeaşi rădăcină, acelaşi etymon. Asistăm aşadar la o convergenţă a planului gramatical cu cel formal. Această convergenţă face ca procedeul să fie foarte des utilizat şi să conducă la veritabile stereotipii, din care unele sînt chiar idiotisme.

a) Se pare că este foarte caracteristică pentru stilul oral. La un moment dat, ea a invadat stilul formularistic de cancelarie al ţărilor române. Exemple de acest fel, culese din documente au fost, pentru prima dată puse în discuţie, de Henri H. Stahl[81]. Citäm cîteva din acestea:

li s-au întîmplat *pribegie* de *au pribegit*
miluire *miluită*
m-am *milostivit* cu puţină *milă*
moşie *birnică* cu *bir*
întocmirea cu care *s-au întocmit*
am dorit o dorinţă
multe *cheltuieli* *a cheltuit.*

Grigore Ureche, la începuturile prozei narative românești, a utilizat din plin procedeul, ceea ce dovedește că baza pe care s-a clădit limba prozei noastre a fost limba orală a poporului. Iată exemplele din acest cronicar [82]:

1. după multă *goană* ce *au gonit-o*: p. 60.
2. *avere* mai multă *au avutu:* p. 118.
3. *judecata* sa foarte pe direptate *o judecă:* p. 125.
4. cu multe *daruri fu dăruit:* p. 140.
5. cu grele *munci i-au muncit:* p. 152.
6. cu rea *moarte l-au omorît:* p. 152.
7. *sfătuindu-să,* aciiași aflară *sfat:* p. 158.
8. pentru multă *pîră* ce-l *părîia:* p. 177.
9. copacii au *secat* de *secită:* p. 202.
10. strîngea *dabilele* cu *dăbilarii:* p. 210

La Miron Costin, cu toate că acesta e un scriitor cu o concepție foarte înaltă despre stil, exemplele de acest fel sînt destul de numeroase, pentru a merita să fie citate în discuția de față:[83].

1. *să dea* din an în an *daruri:* p. 45
2. *încălecîndŭ* pre altŭ *calŭ:* p. 46
3. cu ce *măsură măsuri:* p. 49.
4. *au strigat strigătorii* pace: p. 84
5. în chipul *goanei să goneascâ:* p. 114
6. *au stătutŭ* multe vrémi *stătătoare:* p. 119
7. pre *scursura* céa, cu care *să scură* Marea: p. 124
8. Nu cu o *certare* numai *ceartă* direaptă: p. 134
9. cu mare răzsipă purcegŭ la *cădére,* cîndŭ *cad*: p. 135
10. că pren *audzŭ,* cîte *aude* omul: p. 142
11. *vădzindŭ a vedére:* p. 154.
12. *gonit-au gonașii:* p. 158
13. le-*au plătit* Dumnedzău *plata:* p. 162
14. și cîndai *osîndа*-i *osîndiia:* p. 168
15. ș-au *tocmit* în *tocmală* oastea: p. 188
16. l-*au rănit*... cu *rană* foarte grea: p. 200 și cu grea *rană rănit*: p. 279

La Ion Neculce, unde apropierea de limba vorbită este mai mare și a fost observată și de alți cercetători, recolta de asemenea exemple este mai bogată și mai elocventă[84]:

1. au *încălecat* pre *cal:* p. 108; *încălecîndu-și* pe alt *cal:* p. 145; n-au fost având *cal să-ncalece:* p. 183.

2. *au visat* un *vis:* p. 109
3. multe *vorbe* bune au *vorbit:* p. 119
4. *n-au spătărit* vreme multă... Iordachi *spătarul:* p. 124
5. și multe *giudețe* a lui... *nu să giudeca* bine: p. 129
6. pe toți i-*au omorît* cu grele și cumplite *morți:* p. 150; cu izvod de ce *morți să-i omoare* pe toți: p. 152
7. l-*au căznitŭ* cu fel de fel de *cazne:* p. 151
8. nice *în gînd nu gîndiè:* p. 166; nice cu *gîndu nu gîndiè:* p. 185
9. tot *vînînd vinaturi:* p. 175
10. să-i întoarcă *cheltuiala* ce-*au cheltuit:* p. 186
11. și a *vorovi voroave* de glume p. 213; *ar hi vorovit* ei niște *voroave* proaste: p. 252
12. și *a iezi iazuri* pre săliști: p. 216
13. numai pentru *sfatul* ce *sfătuisă:* p. 228
14. *au rămas rămășiță:* p. 236; dînd carte de *rămas, rămînè:* p. 351
15. de *păgubirea ce-au păgubit* țara: p. 237
16. și-i *închidè* pe la *închisori:* p. 242
17. au mărmurit toți de *beți, bînd* de acel vin: p. 281
18. și *jacașii* cari-i *jăcuisă:* p. 296; *jacuri* ce-i *jăcuisă:* p. 309
19. *au boierit boieri:* p. 308, 320, 337, 352, 363, 399
20. nici o plată de *slujba* ce *slujià:* p. 325—326
21. și așà din *bătaie l-au bătut:* p. 333
22. multe *țiitori* fete mare *ținea:* p. 350

Toate aceste exemple arată că fenomenul a fost extrem de răspîndit și că deci nu se putea să nu aibă prelungiri în folclor, unde elementele comune și convenționale își află locul cel mai potrivit. Și într-adevăr, procedeul apare și în folclor, în cantități și forme nebănuite. Singura colecție de asemenea construcții, de care știm la noi, îi aparține lui Ovid Densusianu, dar cum învățatul a atins chestiunea numai în treacăt și într-un context negativ, cercetarea lui nu a stimulat reluarea problemei.[85] Densusianu a considerat tot acest material ca neafectînd problematica aliterației, întrucît adeseori termenii ce alcătuiesc figura sînt despărțiți prin alte cuvinte și nu mai funcționează principiul eufonic.

b) Rămîne ca acum să discutăm cazurile de „figura etymologica" pe care ni le oferă cîntecul nostru epic tradițional. Pentru aceasta, ne folosim, în principal, de cele 3 volume de *Balade populare românești* din 1964, ale lui Al. I. Amzulescu. Lista exemplelor o alcătuim pe temei alfabetic, iar variantele unor formule le grupăm la exemplul caracteristic.

1 Și din *bardă bărduită:* II, 239
2 *Bucățele-l bucățea:* II, 279
3 *Buciumul o buciuma:* II, 485; din *bucium* că-mi *buciuma:* III, 70
4 *Călare* pe *cal:* I, 320; II, 54; el pe *cal* să-*ncăleca:* I, 452; și pe *cal încăleca:* III, 93; *călișor încăleca:* III, 351; *cal descălica:* II, 267; dupe *cal descăleca:* III, 324
5 *Cîntă,* Gruio-un *cînticel:* I, 354; *cîntec* de-mi *cînta:* II, 201; Ia-mi *cîntă* de-un *cîntec:* II, 200; *Să vă cînt un cîntecel:* II, 341; Nici *cîntec* nu m-iai *cîntat:* III, 271; *Cîntecul* ți l-oi *cînta:* III, 272
6 *Conacul* unde *conăcea:* I, 402
7 Din *cîrji cîrjiind:* I, 416
8 Cu *catran* să-l *cătrănești:* II, 68; Cu *catran* i-l *cătrănea:* II, 68; III, 121, 125
9 Și cu *chinga*-l *încingea:* II, 417; În șeapte *chingi* că mi-l *chinga* III, 115
10 Cu *cetera-o ceterat:* III, 246
11 *Danțuri dănțuia:* I, 415
12 m-au *depărtat/departe:* III, 226; *departe* m-*am depărtat:* III, 418
13 cu *dijma* ne-a *dijmuit:* III, 136; cu *dijma* mi-*i dijmuia:* III, 139
14 *doagele* i se *dogea:* II, 100
15 *dobele dobălind:* III, 253
16 Din fluieraș *doina doinînd:* I, 353
17 Și *domnea domnia*-n pace: I, 299
18 Alta din *drugă-ndrugînd:* II, 88; din *drugă* tot *îndrugînd:* II, 89
19 Pe *fir* ce-*nfira:* III, 258
20 *Fluiera* și-*a fluiera:* II, 513
21 Cu *frîne* mi-l *înfrîna:* II, 8
22 *Furi* te-*ar fi furat:* I, 412; II, 261
23 De-*ngenunchi* că-*ngenunchea:* II, 380; în *genunche-ngenunchea:* III, 346
24 Și cu *gloaba* ne-*a globit:* III, 136; Și cu *gloaba* mi-*i globea:* III, 139
25 Nu-mi *glumi* cu *gluma:* III, 285
26 În *goană* cine-l *gonește:* II, 221; III, 74
27 Din *grai* le *grăi:* I, 294; Un *grai* îi *grăia:* I, 320; Și din *grai grăia:* III, 56; Și din *grai* așa-i *grăia:* II, 505
28 De *groază se îngrozea:* II, 278
29 De *jelit,* cine-l *jelea?*: III, 413
30 Sărea *jocul* tot *jucînd:* I, 363; Eu *joc* ție ț-oi *juca:* II, 148
31 Că noi ne-om *lupta/Luptă...* II, 206
32 Cu *mirare se mira:* III, 63
33 *Mîncare* n-ai mai *mînca:* II, 507
34 *Moașă*-sa mi l-*a moșit:* I, 323
35 *Ninsoare* d-*o ninge:* III, 29

36 *Nunta* s-o *nuntesc:* I, 349; *nuntă* și-o *nunti:* III, 189; *nunta se nuntea:* III, 190

37 Cu *oftat ofta:* III, 55

38 Nu-mi *pildi* cu *pilda:* III, 285

39 *Plan să plănuim:* III, 21; *planuri plănuiesc:* III, 32

40 *Plînset* că *plîngea:* III, 27

41 Cînd *ploaia-au ploiat:* I, 433; Trei, *ploaie-o ploua:* I, 433; *Ploi* cînd *or ploua:* III, 29; *Ploaia* c-*a ploua:* III, 56, 218; Bur' de *ploaie* mi-*a plouat:* III, 183; Că grea *ploaie*-a fost *plouat:* II, 512

42 Și ca *plutele plutește:* II, 88

43 *Porunci poruncea:* III, 31; Și-o *să poruncesc*/*Poruncă*: III, 46; Și *poruncă poruncea:* III, 348

44 Caii *potcovește* / Cu *potcoave:* II, 390

45 *S-o împuște* cu *pușca:* III, 367

46 *Rămășagul rămînea:* II, 188

47 Să scot *robi* de la *robie*: II, 178; Scoate *robi* de la *robie*: II, 179

48 Iacă *sara* că-*nsăra-re*: II, 422

49 Tot cu *sare* le *săra:* II, 208

50 *Scrisoare*-mi *scria:* III, 22; D-o *scrisoare* că *scria:* III, 130; *O scrisoare* că *scria:* III, 414

51 *Sfat să sfătuim:* III, 21

52 Puțin *somn* că mi-*o somnat:* I, 379; El puțin *somn* că-mi *somna:* II, 172; Eu puțin *somn* că *somnai:* II, 172; Puțin *somn* că mi-și *somna:* II, 377; puțin *somn* c-am *însomnat:* II, 377; Puținel *somn* am *somnat:* III, 183

53 De *suit suia:* II, 468

54 Cu *șeaua* mi-*l înșela:* II, 8; Și cu *șeaua*-l *înșela:* III, 142

55 Afar' *tîrîș* îl *trăgea:* II, 307

56 *Trăgea trăsura:* I, 424

57 *Trîmbița o trîmbița:* II, 485; *Trîmbița* și-*a trîmbița:* II, 513

58 Taie-o *tufă* cam *tufoasă:* II, 310

59 *Vac să văcuiesc:* I, 431

60 Cu *vama* ne-*a vămuit:* III, 136

61 D-un *vifor* mi-*a viforît:* III, 68

62 Fumos *vis visam:* I, 412; *Visul* ce-*ai visat:* I, 413; *Vis* frumos că mi-ș *visa*: II, 108; Și astfel *vis* că mi-am *visat:* II, 157; Și urît *vis* că *visai:* II, 172; *Visez* niște *vise* rele: II, 299; Grele *vise*-am mai *visat:* II, 299; Și rău *vis* am mai *visat:* II, 348; Bine *visul* n-*am visat*: II, 348; *Visam* niște *vise* rele II, 349; *Visul* care l-ai *visat:* II, 348; Uite-ți *visul*, ce-*ai visat* II, 351; Și cu *vis* urît *visa:* II, 371; Că urît *vis am visat:* II 371; Urît *vis* că mi-*am visat:* II, 377; Mititel *vis* că-mi *visam:* II, 431;

și un *vis visa* III, 9; Un *vis* că *visa* III, 20; D-un *vis* că-mi *visa:* III, 38; D-un *vis* c-*am visat:* III, 38; El, măi, *visa*/*Visul* aievea: III, 50; Frumușel *vis* am *visat:* III, 183; Și *visuri* viseză: III, 187; Ci *visuri visez:* III, 188; Și un *vis* mîndru *visam:* III, 228; Un *vis* că-mi *visa:* III, 284; Un *vis* c-*am visat:* III, 284; Am *visat* un *vis* urît: III, 393; *Visul* tău ce l-ai *visat:* III, 393.

63 Din *vîslă vîslind*: I, 396

64 Cînd *vorbi vorba* cu ea: II, 231; *Vorbă să vorbim:* III, 21; Dar de *vorbă* ce *vorbea*: III, 414

65 *Zidul* că-mi *zidea:* III, 19; că *zid* ce *zidim:* III, 21; Și *zidul zidea:* III, 27; Și *zidari zidea:* III, 28; *Zidul se zidea:* III, 28; În *zid* de-*a zidi:* III, 53

66 *Zîmbet* că-mi *zîmbea:* III, 27

Precum se vede, avem nu mai puțin de 66 de asemenea sintagme, nu toate încadrîndu-se perfect în definiția pe care am dat-o, dar toate utilizînd același etimon. Una din ele, a 62-a, cuprinde o gamă întreagă de variante. Adeseori, ele corespund, metric, unui vers. Multe din formulele de mai sus se întîlnesc și la cronicari, ceea ce înseamnă că intraseră încă de pe atunci în obișnuințele vorbirii curente. Iată exemplele cu vechi atestări istorice.

Amzulescu: 4 cal călare, *Costin* 2, *Neculce* 1.
27 goană gonită, *Ureche* 1, *Costin* 5
47 rămășag rămas, *Neculce* 14
51 sfat sfătuit, *Neculce* 13
62 vis visat, *Neculce* 2
64 vorbe vorbite, *Neculce* 3

Antologia *Cîntece bătrînești* a lui Al.I. Amzulescu ne mai oferă — peste cele cunoscute pînă acum — și exemplele de mai jos:

Și *șărpii* mi să *șărpescî:* 63
Cu *cinu* cinindî: 106
Leagăn legăna: 136
Cu *peria*-l *peria:* / Cu *țăsala*-l *țăsăla* : 180
Arțuită cu *arța* / *Bărduită* cu *barda* : 192
I-a foz' *dragă dragostea:* 194
Ce fel de *fugă fugea?:* 402

Dacă mai adăugăm și exemplele oferite de O. Densusianu, lista formațiunilor de acest fel, sporește considerabil, demonstrînd că nu cazul concret contează, ci modelul abstract, care permite alcătuirea la nesfîrșit a unor sintagme pleonastice asemănătoare. Iată o serie de exemple extrase din lucrarea mai suscitată a lui O. Densusianu, din alte genuri și specii ale folclorului nostru:

Cite *boale* mi-*am bolit:*
Cu *cotul cotea*
Mare *chef* că *chefuia*
de-un lung *chiot chiotea*
descîntec i-*au descîntat*
Un *drumar* pe *drum* trecea
pentru *fapta* ce-*ai făcut*
cu *grebla o greblați,*
Cu *foarfecile o forfecați*
Cu o *hrană* te *hrănești*
În *luptă* să ne *luptăm*
Cu *mirul* l-*om mirui*
munca-ntiia ce-l *muncise*
pe *nume*-i *numea*
cu *piroane*-l *pironise*
posturi să posteşti
prînzul l-*om prînzi*
sfîntă *rugă se ruga*
cu *secera* te-*oi secera*
cînd *toaca* în cer *toca*
a *trăi trai*
cu *trînta să ne trîntim*
de un greu *tropot tropotea*
mă tot *uit uitare* lungă
de *vînt vînturat*
vremea se vremuieşte[86].

Interesante, din toate punctele de vedere, sînt exemplele culese de Al. Rosetti din descîntece. Precum arată învățatul, „spre deosebire de mesajul verbal din limbile naturale, venit să comunice ceva unui partener-receptor, mesajul cuprins în descîntece nu se adresează unui receptor uman, ci divinității sau unor personaje infernale, de la care nu așteaptă un răspuns oral. De aici vine libertatea de care se bucură comunicarea orală în acest sector,

neexistînd criteriul receptibilității și descifrării mesajului de un auditor uman"[87]. De aici decurge concluzia după care acest fel de formule servesc exclusiv exorcizatorilor, se fac în interesul recitării. Iată exemplele spicuite din lucrarea lui Al. Rosetti:

Cu *iţu iţiuii:* p. 30
Ori îi *face fapt:* 31, 55
Să *mire mirazul* de ea: 34
Orbalţu l-*o orbălţit:* 38
Cu *pricazu să-i pricăzeşti,* } : 41
Cu *răsfugu să-i răsfugeşti* }
Cu *ştergura şterge*-te-oi: 43
brîncă brîncată: 51
cuţit cuţitat: 55
pageri împagerite: 64
sălăriţă cu *sare:* 68
cu *schipiţi am schipit:* 68
cu *tocilătoriu* ti-*oi tocila:* 72
cu *usturoi* ţi l-*oi usturoia:* 73

Exemplele acestea, scoase din texte și studiate în afara lor, prin numărul lor mare ar putea crea impresia că au o frecvență extremă în cuprinsul textelor, de aceea e necesar să ne oprim puțin și asupra acestei chestiuni. Oferim un singur raport cifric, care poate deveni caracteristic pentru cîntecul nostru epic. Antologia de *Cîntece bătrînești* a lui Al. I. Amzulescu cuprinde în total 16 836 de versuri. Cazurile de figura etymologica sînt doar 36, ceea ce reprezintă abia 0,21% și devin disparente. Mai este de arătat aici că această modalitate formulară nu ține de o anumită regiune a țării, ci se întîlnește, în mod egal, peste tot, asigurînd printre altele și acea unitate a folclorului nostru, pe care au remarcat-o atîția cercetători. În măsura în care limba e unitară, se alcătuiește și o poetică folclorică unitară. Nu s-ar putea spune iarăși, că figura ar ține de un anume cîntăreț, sau de un anume text.

Mai este de observat că formulele care se crează pe această cale nu sînt înghețate, împietrite, absolut fixe, cu toate că cele mai multe acoperă întinderea redusă a unui singur vers, deci au o dimensiune de numai 5/6 sau 7/8 silabe. Numai în foarte puține cazuri, notate dealtfel de noi, modalitatea afectează două versuri, cele două părți ale formulei fiind dispuse, prima în finalul primului vers, iar cea de a doua în debutul următorului. Nefiind împietrite,

între cele două părți ale formulei, se introduc, în mod curent, după necesitățile momentului poetic al dicțiunii dar și după posibilitățile improvizatorice ale cîntărețului, tot felul de alți termeni care, prin faptul că îndepărtează cele două părți ale formulei, atenuează, mai mult sau mai puțin sensibil, semnificația pleonastică a construcției. Dar aceasta arată și faptul că formula permite cîntărețului o libertate neîngrădită, așa cum se petrec lucrurile și în vorbirea curentă, unde nimenea nu simte o constrîngere cînd le întrebuințează.

c) Că utilizarea acestei figuri este o chestiune de oralitate, ne-o demonstrează faptul că o întîlnim în folclorul tuturor popoarelor, fără ca aceasta să presupună influențe, afinități etc. Este prea puternică funcția lingvistică a formulei, pentru a se putea vorbi despre traduceri sau transmisii. Pentru popoarele slave din sudul țării noastre, dispunem de exemplele culese de Franz Miklosich [88] care ne oferă cîteva cazuri mai des întîlnite. Desigur, față de lista sa, veche de aproape 80 de ani, exemplele se pot înmulți considerabil, consultîndu-se culegeri folclorice mai noi, dar lucrul acesta nu devine relevant pentru folclorul românesc. Pe noi ne interesează mai mult exemplele de acest fel din cîmpul limbilor romanice surori. Din păcate lucrarea lui F. Leiffholdt consacrată subiectului [89], pe care o cita, la vremea sa, O. Densusianu, nu ne-a fost accesibilă. A rămas deci în sarcina lucrării de față să efectueze, în limita documentării posibile azi, prospectarea unor culegeri din domeniul romanic.

Să ne oprim puțin asupra domeniului iberic, pentru care dispunem de un bogat material catalan [90]. Am numărat 20 de cazuri diverse, din care unele și cu alcătuire *substantiv* + *substantiv* [91]. Exemple, de tip clasic, sînt următoarele:

un gran *plor plorava*: p. 234
floriran totes les *flors*: p. 366, 382, 519
couversar una *couversa*: p. 411
la *baixeu* a *baix*: p. 481
et vull *donar* un *do*: p. 803

Printre exemplele de acest fel este un caz, extrem de instructiv: e vorba de aceeași expresie ca și la români: a *cînta* o *cîntare*. Oferim numai cîteva cazuri, ca să nu depășim cadrul pe care ni l-am propus:

ella li *canta* la dolce *cançó*: p. 9

cantareu un *canço*: p. 16
moltes *cançons cantareu:* p. 86

De cele mai multe ori, figura se întinde pe două versuri, ca în exemplele de mai jos:

Una cançoneta nova
- bé la sentireu *cantar:* p. 367, 384, 522, 613, 751
- /bé la/ n'oireu *cantar:* 392, 462
- *cantaré* si Deu ho vol: 576
- bé la *cantaria* jo: 580
- la n'oireu *cantar*: 747
- la sentireu *cantar*: 766

Se vede că primul vers ce intră în compunerea formulei este cît se poate de fix, în timp ce al doilea uzează de mai multă libertate lexicală. Există însă o formulă ce are o fixitate remarcabilă, care datorită semnificației sale a dobîndit o recurență specială, fiind utilizată drept formulă inițială a celor mai multe cîntece catalane. Ea constă în expresia: Una *cançó* vull *cantar*: p. 187, 368, 375, 384, 385, 386, 387, 389, 392, 418, 422, 441, 447, 460, 522, 539, 541, 543, 556, 566, 569, 581, 587, 601, 611, 640, 663, 668, 672, 674, 694, 714, 726, 738, 743, 746, 752, 754, 758. Trimiterile arată gradul mare de flexibilitate a formulei: 39 de cîntece diferite încep cu această formulă. Formula aceasta se află însă și în vorbirea curentă și o întîlnim și în scris, unde — probabil — a dobîndit valoare idiomatică. În anexa culegerii de care ne-am ocupat o întîlnim frecvent, în caracterizările ce se fac diferiților cîntăreți. Astfel, cîntărețul Cassimiret „*cantava cançons* baixes"[92], Cego d'Aguilar „*cantava cançós* de ronda"[93], Joan Lleonzi era „sabater que no sabia treballar sense *cantar* un vast repertori de *cançons*"[94], Joan Viola „sabia unes quantes *cançons* que *cantava* fredament i amb poc gust"[95]. Despre alți trei informatori (El Peu Pla, Perot del Vi și Rosa Priu i Pardines) se spune scurt „*cantava cançons*"[96].

Exemplele de mai sus au arătat, cu prisosință, caracterul „formular" al acestei construcții în folclorul și vorbirea catalanilor și, mai ales, au demonstrat cum s-a ajuns la alcătuirea formulei inițiale a unui mare număr de cîntece catalane, ceea ce devine instructiv pentru toată problematica estetică și funcțională a acestei figuri. Ne exprimăm aici surprinderea pentru faptul că marii specialiști în problemele oralității n-au sesizat importanța „formulară" a acestor construcții.

Și materialul italian pe care l-am cercetat cunoaște numeroase cazuri de figura etymologica. Iată exemplele principale culese din lucrarea lui Giovanni Bronzini[97]:

— una *canzoncella* vi voglio *cantar*: I, 100; chesta *canzona* mèia iè *cantata* I, 165, 416

— o *barcaiolo* che *imbarchi, imbarca* pure me I, 466

— in *sono* mi son *sognata*: I, 491

— piglia un *cavallo* che ci *cavalcava*: I. 385; la ciapa el *caval* bianco e *cavalcava:* I, 393; sopra del *caval* bianco la *cavalcava*: I, 395; la mieglie *cavalcatura* a *cavalcare*: I, 111, 346.

Cele mai numeroase forme le are însă formula cu „pescarul care pescuiește", nu pentru că ar fi și excesiv de frecventă, ci fiindcă apare în toate variantele aceluiași text, devenind astfel o constantă a subiectului și semn de recunoaștere a autenticității fiecăreia. Pentru că materialul s-a osificat într-o formulă stereotipă, îl transcriem aici, într-un mod care să arate ce este stabil și ce e mobil în structura acestei formule:

O *pescatò/r, re/* dell'ond/a, e/

- vieni a *pescà* più n'su: II, 40
- vieni a *pescà* più qua: II, 42, 43, 46
- vieni a *pescà* de qua: II, 45
- vieni a *pescà* di qua: II, 46
- vieni a *pescà* più in qua: II, 37,38
- vieni a *pescare* l'anello mio car: II, 43
- vieni a *pescare* de qua: II, 47
- vieni a *pescare* quaggiù: II, 56
- vieni a *pescare* più qua: II, 57
- vieni a *pescar* più qua: II, 45
- vien a *pescar* in qua: II, 3, 4, 6, 34
- vieni a *pescar* di qua: II, 47
- venite a *pescà* qua: II, 48
- venite a *pescar* qua: II, 50
- venite qui a *pescà*: II, 53

Sînt de reținut două exemple în care cîntăreții au modificat semnificația primului membru al construcției:

— o *pescató* de **Londra**, vieni a *pescà* più qua: II, 42 și

— o *pescator* de **l'on**, vieni a *pescar* più qua: II, 57

Merită să mai arătăm că uneori repetiția etymon-ului merge pînă la de 3 ori, ca în exemplul:

o *pescator* dell'onde, viene a *pescar* de qua,
ripescame l'anello che è caduto al mar } : II, 47

sau chiar pînă la de 5 ori, ca mai jos:

mamma, mamma, prepara *le fasce*
per *infasciare* il pupo che nasce,
prepara *le fasce* e *la fasciatura*
per *infasciare* la creatura. } : II, 115

Mai arătăm că același autor ne-a oferit — rămînînd în același domeniu romanic — și unele exemple din folclorul portughez, spaniol și francez, ceea ce arată că figura etimologica nu contravine sistemului intern al întregii familii lingvistice romanice. Noi nu am împrumutat construcția de la popoarele slave vecine, ci ea s-a dezvoltat la noi, în condițiile oralității, din virtualitățile limbii. Iată exemplele de care era vorba:

— portugheze: os *olhos* com que te *olhava*: II, 281 *braços* con que te *abraçava:* I, 68; dos bracos que te abracavam: II, 281.
— catalane: que *duermen* su buen *dormir*: II, 286
— spaniole: los *segadores* que andaban *segando*: I, 209
— franceze: le plus jeune des trente *chantait* une *chanson*: II, 14

Tot Bronzini mai oferă și două exemple din domeniul germaniç, unul german și altul englez[98]. Toate limbile indo-europene au putut dezvolta, în mod liber și independent, aceeași construcție stilistică, fără nevoia unor impulsuri sau modele din afară. Dincolo de momentul funcțional folcloric, construcția a devenit cu timpul o simplă podoabă stilistică, prezentă în toate tratatele, intrînd deci și în arsenalul figurilor de stil ale literaturii, unde cu o parcimonioasă și judicioasă utilizare a îndeplinit și îndeplinește un evident rol estetic. Exemplele din literatura română se găsesc în același tratat al lui Gh.N. Dragomirescu,[99] unde se dau și cîteva specimene din literatura latină, franceză și germană.

6. Ne-am fi așteptat, în mod firesc, să întîlnim un mare număr de formule alcătuite din stratul metaforic al limbii, care se știe că a influențat profund vorbirea de toate zilele, creînd expresii stereotipe de natura idiotismelor. Antologia de cîntece bătrînești a lui Al.I.Amzulescu ne oferă însă un număr redus de asemenea cazuri. Am reținut acele expresii ce cuprind antropomorfizări inci-

piente, ca: *inima cîmpului* (p. 13), *cap de pod* (p. 9, 9), *rînza pintenului* (p. 39), *La salcia duplecată/cu mustăz' dalbe pă apă* (p. 78). *sudoarea pămîntului* (p. 108), *gură de vale* (p. 135) sau *gură de vălcea* (p. 192), *gura grajdului* (p. 179), cortul *Cu creştetu nărînzat* (p. 272), *poala codrului* (p. 196), ulmul *Poala-n pămîn' şi-o lăsa* (p. 295). Sînt de adăugat la acestea, cele două versuri celebre din *Mioriţa. Pe-un picior de plai/Pe-o gură de rai*[100]. Tendinţa spre antropomorfism se manifestă cel mai pregnant în limbă şi „nu din cine ştie ce exuberanţă a fanteziei, ci din absolută necesitate psihologică"[101]. E posibil însă ca o cercetare independentă consacrată acestei porbleme să scoată la lumină exemple mai numeroase şi mai elocvente.

7. Ne-a mai rămas să cercetăm aici problema unor scheme formulare, ce ţin de sistemul repetiţiei. Este ştiut că poezia folclorică poate fi caracterizată drept o poezie a repetiţiilor, simetriilor şi contrastelor, toate acestea constituind elemente caracteristice derivate din oralitate. Schemele la care ne referim sînt nişte modele abstracte pe care cîntăreţii le urmează, întrucît ele sînt sancţionate de uzul tradiţional şi intră în sistemul tradiţional de procedee cu care se realizează anumite efecte artistice. Din acestea, ne-am decis să întîrziem numai asupra a 4 cazuri, mai evidente în culegerea de care ne ocupăm, cu toate că există un număr mult mai mare de asemenea modele şi unele din ele, poate, chiar mai caracteristice.

a) Primul model de acest fel ni-l oferă practica *anadiplozei*. Ea constă în repetarea în primul emistih al versului secund a unor elemente ale emistihului al doilea din primul vers. E vorba deci de un procedeu ce se întinde, în principiu, pe două versuri consecutive. Al.I.Amzulescu, referindu-se la structura liricii populare, afirma că „cel mai răspîndit pare a fi tipul de formulă de legătură în diagonală, pe care l-am putea denumi, după desenul schematic de reprezentare a legăturii prin repetarea cuvîntului cheie, formula în Z"[102]. Gh. Vrabie face istoricul problemei în cercetarea românească, arătînd că Delavrancea, atunci cînd vorbea despre „încrucişările hemistihurilor", avea în vedere tocmai anadiploza. Autorul mai dă o sumă de exemple arătînd cum acest procedeu se îmbină cu altele, cîntăreţii făcînd „uz de mijloace artistice variate", împletindu-le în aşa fel, încît ascultătorii să rămînă „uimiţi de felul lor de a povesti"[103]. Noi însă, în cercetările noastre comparative, am putut constata că anadiploza este pentru cîntecul nostru

epic un procedeu cu utilizarea sporadică. În variantele cîntecului *Uncheşeii*, frecvenţa ei la numărul total de versuri, dacă atingea 0,46%, iar în *Cîntecul lui Doicin*, abia 0,4%[104]. În general, la noi este utilizată o singură schemă tipologică: elementul repetat reprezintă, fie un singur cuvînt din finalul versului anterior, fie emistihul întreg. Întrucît adeseori emistihul secund este format dintr-un singur cuvînt (un tri- sau tetrasilab), repetarea acestuia reprezintă şi repetarea emistihului:

De potcovim *minciuna*,
Minciuna de cinci oca: p. 17, 371, 445
Foaie verde *usturoi*,
Usturoi în patru foi: p. 59.

Alteori se repetă toate cuvintele care compun emistihul secund, păstrîndu-se chiar şi ordinea cuvintelor:

Mănăstire *cu trei turne*,
Cu trei turne, cu trei brîne: p. 87, 88—89 var.
Toată oastea *să ţ-o strîngi*,
Să ţi-o strîngi şi să ţi-o-mbraci p. 14.

În folclorul altor popoare există scheme mai numeroase. Astfel, în culegerea lui S. I. Vasilenko şi V. M. Sidelnikov[105], am identificat nu mai puţin de 12 scheme tipologice, în 144 grupe formulare. Desigur, şi în folclorul rus schema cea mai simplă este utilizată cel mai des (90 de cazuri). La slovaci, procentul se ridică la 0,82%. La albanezi, după culegerea *Visaret e Kombit*[106], proporţia ar depăşi cu puţin 1%, menţinîndu-se la acelaşi nivel ca şi la sîrbocroaţi. La bulgari, utilizarea anadiplozei este extrem de frecventă şi arătam altă dată că textele lor sînt, din această cauză „mai convenţionale, mai artificiale, şi mai puţin artistice"[107]. Cu altă ocazie, arătam că, în cîntecul epic bulgăresc al Plevnei nu este vorba de „reluarea simplă a vocabulei finale la începutul versului următor, ci reluarea integrală a emistihului final şi nu se mulţumeşte cu cîte o simplă reluare accidentată, ci se înşiră în adevărate suite de două şi chiar trei reluări"[108]. Arătăm aici, că la noi, în antologia de care ne ocupăm, am aflat abia două exemple de anadiploză de tip binar:

La casile lu' *Vioară*,
Lu' Vioară, vătaf mare,
Vătaf mar' de nevoiari: p. 79.
S-a afla de-o *mînăstire*,

Mînăstire cu trei brîne,
Cu trei brîne, cu trei turme: p. 85.

În folclorul francez, am întîlnit un caz de anadiploză de tip ternar. Cazul e interesant, deoarece pune într-o optică specială problema strofei. Astfel, anadiploza cu care se începe seria apare în finalul primei strofe și la începutul următoarei, ceea ce arată cum se asigură unitatea formală a textului. Iată exemplul:

Le médecin qui la vient voire
N'en a jeté *soupir d'amour*.
— Oh! *Soupir d'amour*, je te convoye,
Je te convoye dans mon jardin,
Dans mon jardin y a t-une ouinte.[109]

În folclorul catalan, am aflat un exemplu de anadiploză de tip binar:

de qui són *llos ludinguers?*
— *Los ludinguers* són de don Jaume
De don Jaume cavaller.[110]

la fel ca și în folclorul albanez:

Se ç't'o punoi *Kapedani*,
Kapedani Delijani,
Delijani Mecoviti.[111]

Ca și în cazul altor repetiții, și anadiploza este legată organic — cum a arătat și Gh. Vrabie mai sus — de alte sisteme de acest fel. O întîlnim astfel asociată cu o repetiție simplă de emistih, ca în exemplul:

P'in oștire *să-mplimba*,
Să-mplimba ce *să-mplimba*: p. 485

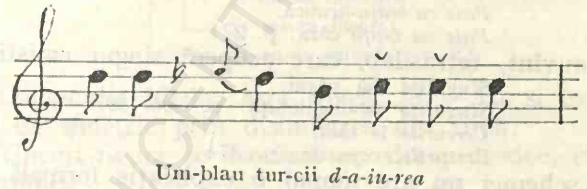
sau o aflăm asociată cu schema rimei întreite la două versuri:

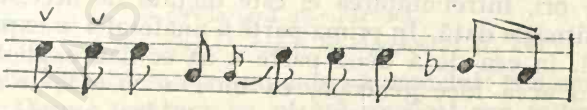
Foaie verde d-un pe*lin*î,
D-un pe*lin* d-un rozma*lin*î: p. 410
Cînd să uită *de o p*arte,
*De o p*arte cam la spa*te*: p. 313

Și în cazul acestei scheme formulare, putem observa unele tendințe de a o scoate în evidență expresivă în timpul cîntării. Astfel, uneori cele două versuri ale anadiplozei sînt cîntate în recitativ melodic, în timp ce contextul se cîntă în recitativ parlato

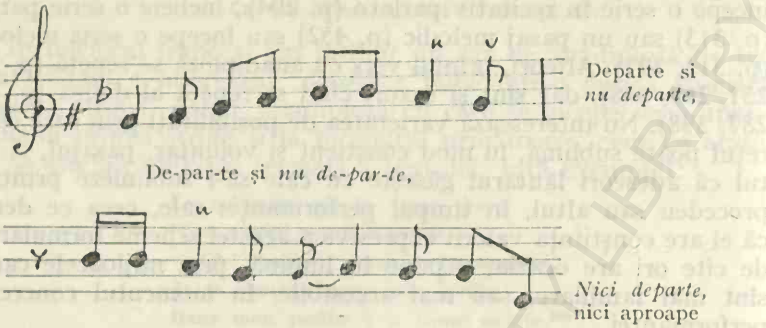
(p. 7, 67); alteori încheie o serie în recitativ melodic (p. 159), sau începe o serie în recitativ parlato (p. 204); încheie o serie parlato (p. 313) sau un pasaj melodic (p. 452) sau începe o serie melodică (p. 313, 397). Alteori, primul vers cu anadiploză se repetă (p. 228, 251, 269, 448), dar sînt și cazuri cînd se repetă al doilea (p. 243, 287, 398). Nu interesează varietatea de posibilități prin care cîntărețul poate sublinia, în mod conștient și voluntar, pasajul, ci faptul că adeseori lăutarul găsește cu cale să-l sublinieze printr-un procedeu sau altul, în timpul performanței sale, ceea ce denotă că el are conștiința valorii expresive a acestei scheme formulare și, de cîte ori are ocazia, o pune în lumină, prin mijloacele care îi sînt mai familiare, sau mai accesibile, în momentul concret al performanței.

Mai importantă ni se pare o altă situație, pusă abia recent în lumină. La sesiunea de comunicări a Institutului de cercetări etnologice și dialectologice, din 24—25 iulie 1979, etnomuzicologul Ion Florea de la Arad a prezentat o comunicare intitulată „Aspecte ale proliferării melodiilor de joc din zona Aradului", în care, printre altele, a arătat că pe lîngă anadiploza poetică (deci de text) există și o anadiploză muzicală. Uneori, desigur în mod voluntar și deliberat, scontîndu-se efecte artistice deosebite, cîntăreții fac ca aceste anadiploze să coincidă, realizînd o nouă legătură între melodie și text, despre care nu se știa nimic pînă acum. Nu putem stărui aici asupra chestiunii, mai mult decît ne permite economia lucrării, dar nici nu putem rămîne indiferenți la un fenomen atît de interesant, de aceea transcriem numai două exemple din multele pe care le-am detectat în cîntecul nostru epic:





Exemplul e din culegerea *Vechi cîntece de viteji*, București, 1956, p.78



Acest al doilea exemplu e din culegerea *Jos pe valea Oltului*, București, 1976, p. 44. Bineînțeles, ca în mai toate cazurile discutate pînă acum, utilizarea sistemului nu este obligatorie, ci facultativă, ținînd de intențiile concrete ale cîntărețului. Cîntărețul nu suferă nici o constrîngere din partea sistemului; el e liber să facă așa cum îi cere momentul unic și nerepetabil al performanței.

b) Cel de al doilea model de care ne ocupăm aici este *anaforaua*. Anaforaua constă în repetarea, la două sau într-o suită mai lungă de versuri, a părții inițiale a unui vers. Partea repetată poate fi un singur cuvînt, dar și primul emistih întreg. Pentru prima situație este caracteristică repetiția enumerativă a unor conjuncții sau prepoziții, ca: *și, nici, ori, cu*. Pentru cea de a doua situație, repetarea se referă la mai multe cuvinte, ca în exemplele:

Arap negru cu mîndra,
Arap negru și buzat p. 267
Paie cu brațu-arunca,
Paie cu brațu căra: p. 271

ori un singur cuvînt, tetrasilab, care acoperă singur emistihul:

Sluguliță mă băgai,
Sluguliță pe-obghieluță p. 396—397
Cercurile le tăia,
Cercurile, cepurile: p. 374

Utilizarea schemei nu are numai o explicație formală. De cele mai multe ori, întrebuințarea ei este dictată de necesitatea de a explica o situație dată. În prima parte a anaforalei se exprimă o idee generală, în cea de a doua parte a sa se dau explicațiile concrete pentru acea idee generală, ca în :

Scară să făcea,
Scara mi-e dă fierî: p. 5

*Papu*cei că mi-şi lua,
*Papu*cei de-ai prosti*cei*: p. 309.

În exemplul al doilea, materialul se complică prin rima întreită. Cele mai multe exemple de anafora, din antologia lui Amzulescu, urmează această schemă de bază[112].

Al doilea grup de exemple e pur enumerativ, exploatînd o altă înclinare a oralităţii şi anume, acumularea indistinctă de lucruri asemenea. Nu se urmăreşte o gradaţie anume, ci numai acumularea. Iată cîteva exemple:

Toate nevodarile,
Toate donicioarele,
Toate putioarele,
Toate cărucioar'le: p. 71

Toţi au murit într-o marţi,
Alţii dă săcuri tăiaţi,
Alţii de gît spînzuraţi,
Alţii dă săbii tăiaţi: p. 383.

În primul exemplu s-ar putea totuşi vorbi de un gen de gradaţie: capacitatea obiectelor puse în discuţie sporeşte de la vers la vers; în exemplul al doilea se face distincţia între moartea unora sau altora, dar în interiorul figurii nu se vede gradaţia; mai mult, primul vers, dă un sens de unitate pasajului. Un exemplu, întins peste 5 versuri, este tot atît de elocvent pentru situaţia dată:

Alţii lemne că strîngea,
Alţii apă mi-aducea,
Alţii focu că-l făcea,
Alţii mămălij'clădea,
Alţii pastramă frigea: p. 439.

O singură dată am întîlnit un exemplu mai interesant: repetiţia este în *chiasm*.

Şi mi-au mînecaţi,
Şi mi-au înseraţi,
Şi mi-au înserat,
Şi mi-au mînecat: p. 22

Consecuţia ideilor este tipică: ab — ba şi este marcată pe axul de simetrie prin disimilarea din rimă.

Uneori figura se asociază cu alte procedee, cum se vede în exemplul:

Ori la *ţară* mi-e răz*vrală*,
Ori că turcii ne-mpre*soară*: p. 240

unde e vorba de o contaminare cu modelul: trei rime în două versuri. Despre legătura cu planul muzical, nu putem spune nimic semnificativ. Am observat însă că uneori, într-o serie de 2 ana-

forale, primul vers e cîntat în recitativ melodic, iar cel de al doilea în recitativ parlato (p. 67, 503), ceea ce pare să arate, mai curînd, că anaforalele nu au fost simțite, la cîntările respective, ca entități artistice distincte.

c) În conexiune directă cu anaforaua trebuie cercetată și *epiforaua*, care, în loc să angajeze partea inițială a versurilor, o angajează pe cea finală. Procedeul e mult mai puțin utilizat și nu pune nici un fel de problemă. De aceea ne mulțumim numai cu citarea cîtorva exemple mai caracteristice:

Pă coconi că mi-*i scălda*,
'N lapte dulce că-*i scălda*: p. 49
P-o ploschiță *mititea*,
Mititică, *mititea*: p. 294

Și *pă Radu mi-l veedea*.
Cin' *pă Radu mi-l vedea*: p. 363
Și *mergea*, *mergea*,
Și de ce *mergea*: p. 133.

d) Una din schemele cele mai interesante (deși pînă acum neobservată) este cea în care apar trei rime la două versuri, deci angajează în procesul de eufonie atît emistihurile, cît și versul întreg. Ea poate avea două varietăți, după cum rimele emistihiale preced sau urmează rima de vers. Dăm cîte un exemplu pentru fiecare varietate:

Ia o *iie* dintr-o *mie*,
Rochiță de căftăn*ie*: p. 211,

pe care dacă o golim de cuvînt, o putem însemna astfel:

– – ⊖ ⊖ – – ⊖ ⊖
– – – – – – ⊖ ⊖

spre a se putea observa mai bine dispunerea elementelor de eufonie. Cea de a doua schemă este exact inversul situației:

Cu trei ștreanguri de măt*ase*,
Dă mi-l curm*ase* la o*ase* p. 82, 238

și se ilustrează astfel:

– – – – – – ⊖ ⊖
– – – ⊖ ⊖ – ⊖ ⊖

Ne-am oprit la un decupaj foarte sever față de context și am numărat 87 de cazuri pentru prima varietate[113] și numai 39 pentru cea de a doua[114]. Spuneam că am operat un decupaj foarte sever și explicăm acum lucrul. Există cazuri cînd, din punct de vedere eufonic, materialul se dizolvă în context, existînd deasupra

și dedesubtul figurii o unică rimă. Cele mai numeroase exemple de acest fel au rima în imperfect. Noi însă n-am luat niciodată în discuție exemplele de acest fel, ci ne-am oprit numai la cele două versuri, scoase prin rima lor proprie din context și care întrunesc condițiile enunțate la început. Sînt însă cazuri cînd avem 3 versuri cu 4 rime:

Și mi-o scrie cu argintî — – – – – – ⊖ ⊖
Car' n-am văzu' dă cîn' sînt, — – – ⊖ – – ⊖
Nici pă cer, nici pă pămîntî — – – – – – ⊖ ⊖

sau:

Mi-a dat cinzăj' dă mioare — – – – – – ⊖ ⊖
Însă-n vară fătătoare, — – – – – – ⊖ ⊖
Fătătoare, prăsitoare — – ⊖ ⊖ – – ⊖ ⊖

Exemplele de acest fel nu ne-au interesat, întrucît par a fi simpla dilatare a schemei de bază.

Ceea ce ni se pare vrednic să observăm aici e faptul că de multe ori această schemă face parte din „locuri comune", fixe, contribuind, prin rimă la fixarea și solidificarea expresiei. Arătăm aici cazurile de acest fel:

1. Io mă-nchin cu cintec*u*,
Ca lup*u* cu chiot*u*: p. 191, 274 var. } în formula finală

2. Numai *cigă* și postr*ungă*,
Galbină de caracu*dă*: p. 308 } vezi 5. Banchetul

3. Cin' ceteș*te* te slăveș*te*,
Cu stele te-mpodobeș*te*: p. 459 } vezi 29. Efectele erotice ale scrisului

4. Dară fratele cel *mare*,
Că de *mare* minte n-*are*: p. 60, 61 } vezi 32. Frații convenționali

5. Ia o *iie* dintr-o *mie*,
Rochiță din căftăn*ie*: p. 211 } vezi 35. Găteală femeiască

6. Măi împăr*ate* lumin*ate*,
Fă-ne și noauă drept*ate*: p. 197, 496 var.
Hei, împăr*ate* lumin*ate*,
Să trăiești cu sănăt*ate*: p. 335 } vezi 45. Împăratul și soarele

7. Lăcăț*elu* cît *viț*elu
Și cu chieia cît purc*elu*: p. 287 } vezi 52. Lacătul

8. Cu trei șireanguri de măt*ase*,
Dă mi-l curm*ase* la *oase* p. 82, 238 } vezi 55. Legarea eroului

9. Unde-i tăia rar, grîn*ește*
Și-i grămăd*ește* clăi*ește*: p. 455 } vezi 61. Măcelul dușmanilor

10. Cu must*ăț'* în toate părți,
Ca vrejii de castra*veți*: p. 203 } vezi 97. Portretul voinicului

11. Cioltar*iu* și presăr*u*
Că-m plătește județ*u* p. 263, 297 } vezi 117. Șaua calului

12. Car' n-am văz*u'* dă cin' *sînt*,
Nici pă cer, nici pă pămî*nti* p. 413 } vezi 120. Uimire

Iată cum, nu mai puțin de 12 „locuri comune" (ceea ce reprezintă aproape 10% din cele identificate de noi!) sînt construite cu ajutorul acestei scheme, care, prin faptul că se decupează eufonic atît de sensibil din context, devine un element de fixare, stabilizare și de reper pentru cîntăreț, pentru text și, desigur, și pentru public.

Trebuie să mai arătăm că, adeseori, această schemă este întărită și prin anadiploză, în sensul că repetiția mediană poate rima:

Vez', în grinda *lui Nov*ac,
*Lui Nov*ac Baba Novac p. 164.

Că cînd eream *tiner*el,
*Tiner*el și mititel p. 262, 298

Băga mina-n *pozîn*ari,
*Pozîn*ari pe sub șelvari: p. 260

Capete la *trei stăpî*ni,
*Trei stăpî*ni ca niște *cîini*: p. 447

Și exemplele s-ar putea înmulți pînă la dublu. Nu este deci o simplă întîmplare apariția acestei scheme, ci ea reprezintă un procedeu bine individualizat în practica orală al cîntărețului, lucrat cu minuțiozitate și care, prin convergența unor deprinderi și obișnuințe, urmărește fixarea materialului lexical în schema abstractă sau în modelul general. Mai vrem să arătăm aici că schema se așază adeseori lîngă alte asemenea obișnuințe, după o anafora, de pildă, sau înaintea alteia, constituindu-se astfel acea țesătură

formalizată care păstrează cîntecul și îl transmite. Iată un exemplu de îmbinare cu o anafora:

Caftanu că-l îmbrăca,
Caftanu și buzdug*anu*,
Iar frate, și ieteg*anu* p. 466

sau:

Mare masă-m' este-ntinsă,
Mare masă de mătas*ă*,
Pe la căpătii ale*asă* p. 86

sau:

O mieoară c-a tăiat,
O mieoară de căld*are*
Ș-un berbecel dă frig*are* p. 420, 421.

Ceea ce ni se pare însă important să semnalăm, în măsura în care noul sistem de transcriere a textelor ne-o permite, este faptul că, în numeroase cazuri, putem observa utilizarea conștientă, îndreptată spre obținerea unor efecte artistice specifice, a schemei. Nu este deci vorba de folosirea ei strict mecanicistă. Utilizarea ei denotă intenționalitate estetică. Decupajul cuprinzînd schema este cîntat într-un mod care să-l individualizeze față de context în timpul performanței. Astfel, cu această schemă, unii cîntăreți încep seria parlato (p. 167, 204, 261, 297, 335, 445), alții, în schimb, seria melodică (p. 288, 331, 313). Nu interesează faptul că unii fac una și alții alta, ci că în acest moment are loc alternarea modului de cîntare, ceea ce face ca schema să cîștige în relief. Uneori, pentru scoaterea în evidență a pasajului, numai decupajul apare alternant, contextul fiind în situația opusă. Astfel, schema apare în recitativ parlato, în timp ce contextul este în recitativ melodic (p. 193, 203), sau întîlnim situația inversă, adică schema e în recitativ melodic, în timp ce contextul este parlato (pl 193). Alteori, tot pentru scoaterea ei în relief, schema este cîntată, fie cu repetarea primului vers (p. 71, 226) sau cu repetarea celui de al doilea (p. 88, 286, 287, 287), sau poate avea versul al doilea în parlato (p. 397).

Toate acestea arată că lăutarul este conștient de valoarea de întrebuințare a schemei și că în condițiile performanței concrete și a măiestriei sale o utilizează după necesități, pentru a realiza efecte speciale în semnificant. Credem că acest lucru trebuie reți-

nut, drept o dovadă în plus că mijloacele artistice ale stilului tradițional nu sînt numai tehnice, artistice, ci și creatoare, estetice, confirmîndu-l astfel pe B. Delavrancea.

e) Toată lumea știe astăzi că *paralelismul* este unul din modurile primare de creație [115] și că el aparține oralității. S-au scris și la noi destule lucruri despre acest procedeu, dar cu toate pretențiile emise de unii cercetători, nu s-a ieșit încă din zona generalităților, printr-un studiu concret și la obiect. Nu știm pînă azi care este tipologia sa, funcția, forma și frecvența lui. De aceea ne putem bizui foarte puțin pe ceea ce s-a elaborat la noi pe această temă și trebuie să recurgem mereu la bibliografie străină, în speță la lucrarea mai veche a lui Wolfgang Steinitz[116].

Caracteristică pentru paralelism este deschiderea sa de la pleonasm la antiteză. De aceea, unii cercetători l-au clasificat în *sinonimic* și *antonimic*[117]. Steinitz deosebea și el două feluri de paralelisme, unul *sinonimic*, iar celălalt *analogic*. Dar nu argutiile de acest gen pot duce înainte cercetarea și înregistra un progres al ei!

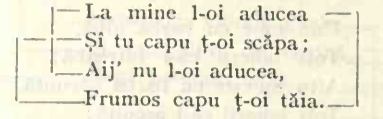
În antologia lui Al. I. Amzulescu, de care ne tot ocupăm în lucrarea de față, am întîlnit 22 de cazuri[118], în care paralelismul prezintă un decupaj suficient de acuzat, pentru a putea fi perceput în problematica sa cea mai intimă. Cele mai multe sînt din categoria celor sinonimice, de tipul:

Faptă cu barosu —
Dă Stanciu frumosu, —
Faptă cu ciocanu —
De Stanciu țiganu. — (p. 301)

Să scaldă cu fete-n Jii —
Și le lasă cu copii, —
Să scaldă cu fete-n față, —
Lasă cu copii în brață. — (p. 347)

Schema unește, pe partea din stînga, versurile 1—3 și 2—4, iar pe partea din dreapta versurile 1—2 și 3—4, ceea ce este despărțit într-o parte urmînd a fi unit în cealaltă. Se constituie astfel un model foarte clar, pe care un cîntăreț cu talent și experiență îl poate cu ușurință urma și crea în interiorul lui, utilizînd materiale lexicale diverse. Nu este însă mai puțin adevărat că el îmbracă

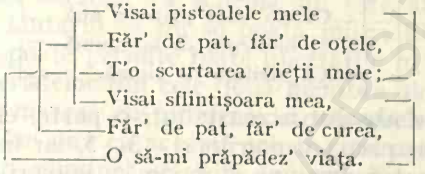
un anume mod de a gîndi. Într-un singur caz din antologie, deschiderea paralelismului depășește sinonimia:



(p. 435)

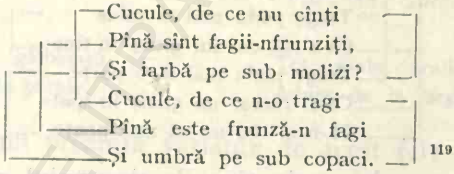
Ceea ce caracterizează acest exemplu e faptul că nu e construit pe două rime, ci are una singură, ceea ce astfel atenuează efectul deschiderii semantice.

Întîlnim însă și alte forme de paralelism. Notăm astfel exemplul celui de 6 versuri, dispuse trei și trei, ca în cazul:

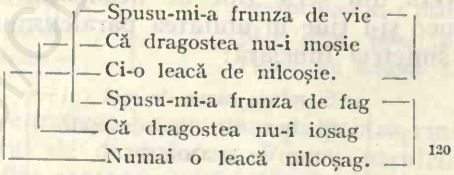


(p. 417)

Observăm, și în cazul acesta, că pe partea stîngă se asociază versurile 1—4, 2—5 și 3—6, iar pe partea dreaptă v. 1—3 și 4—6, realizîndu-se aceeași puternică unitate a pasajului, ca în cazul paralelismului de 4 versuri. Acest model este foarte frecvent în lirica populară și a devenit atît de caracteristic, încît numeroase cîntece nu cuprind decît aceste 6 versuri paralele:



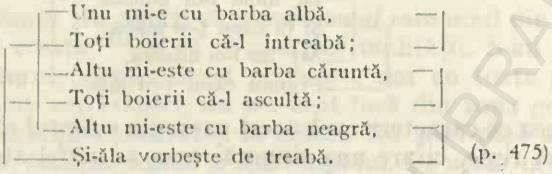
[119]



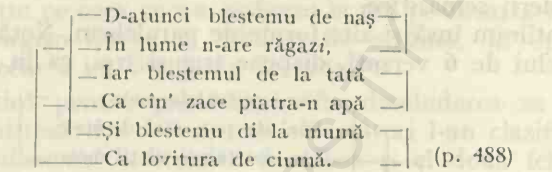
[120]

Dar așa cum observa W. Steinitz[121], și la români există un paralelism cu mai multe membre decît două. În colecția lui Amzu-

lescu, există două exemple de paralelisme tri-membre, pe care le citãm:



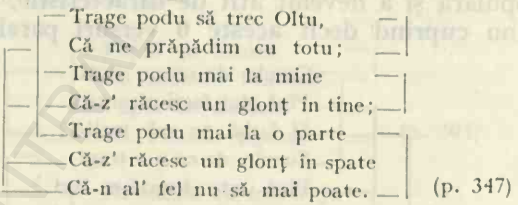
(p. 475)



(p. 488)

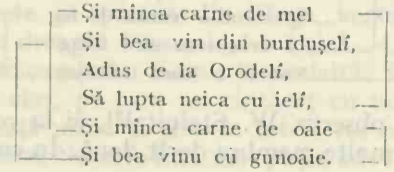
Schema este absolut aceeași: într-o parte, elementul de unificare e oferit de relația versurilor 1—3—5, iar în partea cealaltă, elementul unificator provine din rimă: versurile 1—2, 3—4 și 5—6. În amîndouă cazurile, predomină caracterul enumerativ.

Uneori — și colecția Amzulescu ne oferă destule exemple — paralelismul devine asimetric, în sensul că unește membre de dimensiuni diferite:

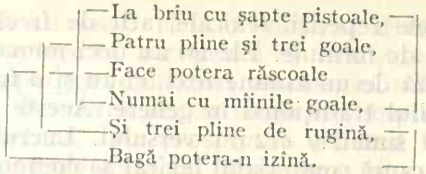


(p. 347)

Ultimul vers din serie ține de decupajul nostru, deoarece rima îl introduce și-l ține în unitatea paralelismului. Sînt și alte exemple fără simetria funciară:



(p. 396)



(p. 371)

La primul exemplu, organizat numai în două membre, apar — la mijloc — două versuri libere, supranumerare, ceea ce distribuie rimele în mod inegal: 4/2; la exemplul al doilea, cu construcție asemănătoare, versurile libere, supranumerare sînt și ele distribuite paralel (1 și 4), iar rezultatul, în planul rimei, este același: 4/2. Se vede, din acestea, că schema nu este atît de uscată și inflexibilă, încît lăutarul să nu se poată mișca liber în interiorul ei. Cîntărețul își poate permite toate libertățile în ceea ce privește organizarea materialelor din cele două membre ale paralelismului, cu condiția să fi marcat cu putere existența acelor membre. Trebuie să mai arătăm aici că această schemă de paralelism a intrat și în două „locuri comune", ceea ce le asigură o stabilitate artistică în plus. Interesant e primul caz, unde paralelismul redus la 4 versuri cunoaște și o variantă amplificată de 6 versuri:

Grăia o fată năltișoară,
Cu cosița gălbioară,
Taxinită cu parale;
Cu parale turalii
Luate de pe la beșlii
Din răzmerița 'dintîi.

nr. 34. *Gâteala fetei*

Cu cosița gălbioară
Taxidită de parale,
Tot parale duralii
Aduse de la beșlii

Cazul al doilea nu prezintă variante de acest fel:

Nu ți-e Roșu de vînzare
Să-z dăm galbeni și parale?
Iar de ț-o fi dă schimbare,
Pentru unu să-z dăm doi,
Să-z' dăm, babo, pînă-n trei,
Facem un schimb amîndoi.

Paralelismul e marcat bine numai pe partea rimei; în partea semantică e destul de dezordonat. Pentru paralelismele notate mai sus, nu am aflat convergențe în planul muzical, fie că nu sînt, fie că nu le-am putut detecta noi. Este o chestiune ce merită totuși o cercetare mai adîncită.

8. Şi simplele repetiţii lexicale, atît de frecvente în folclor, sînt generatoare de formule. Ele nu au deci numai o simplă funcţie tehnică, legată de un anume text, ci au şi o funcţie mai largă, referitoare la stilul tradiţional în genere. Aceste repetiţii lexicale au drept ax de simetrie cezura versului. Lucrul trebuie înţeles astfel: faţă de cezură, materialul lexical se comportă diferit, după cum repetiţia deschide ambele emistihuri, ca în exemplele introduse de o conjuncţie disjunctivă:

Niji departe, *nici* aproape: p. 38
Nici pe cer, *nici pe* pămînt: p. 85, 364

sau repetiţia poate închide ambele emistihuri:

Iel *voinic* şi io *voinic*: p. 40
Tăia *trei*, rămînea *trei*: p. 51

Uneori, asistăm şi la situaţii mixte, desigur mai rare:

Nici cu şa, *nici* fără şa: p. 163.

În multe cazuri, emistihurile sînt deschise de acelaşi substantiv, situaţie care urmăreşte să realizeze o caracteristică plastică a versului:

Falcă-n cer, *falcă-n* pămînt: p. 156
Pripon trage, *pripon* vine: p. 398.

În cazul cînd deschiderea emistihurilor se face cu ajutorul aceluiaşi verb, se urmăreşte realizarea precipitării maxime a naraţiunii:

Sărea ici, *sărea* colea p. 290, 310
Fuge-m', neică, *fuge-m'*, dragă: p. 448

Chiar şi atunci cînd verbul ce se repetă denumeşte o situaţie statică, se realizează un cumul de sens, care are drept scop să exprime durata:

Şade, vere, *şade*-m', dragă p. 457.

În toate exemplele de mai sus, repetiţiile vocabulei, urmăresc să întărească — într-un sens anume — ideea exprimată de ea.

Dispunem de un caz foarte interesant, care merită să-i se acorde o atenţie mai deosebită. E vorba de versul:

Dacă *vedea* şi *vedea*: p. 52, 73, 201, 226

care a devenit o expresie fixă, făcînd parte din rîndul celor mai comune mijloace formulare. Cele 4 trimiteri la paginile antologiei

lui Al. I. Amzulescu arată că a devenit o stereotipie, utilizată constant pentru a face ca narațiunea să avanseze. Dar mai arată că expresia nu aparține unui text anume, ci stilului epic tradițional în genere. Pentru a ne convinge noi înșine de caracterul său de „passe-portout", am prospectat volumul II din antologia *Balade populare românești* a lui Amzulescu și am mai întîlnit-o de 8 ori[122], dovedindu-ni-se astfel funcția ei pur convențională. Dar cu ocazia acestei prospectări, am mai observat și:

— că apare în texte diferite, culese în regiuni diferite, de la cîntăreți diferiți.

— o aflăm încă în culegerea lui V. Alecsandri, deci dovedește o îndelungată și trainică stabilitate în timp (II, p. 182, 186)[123]

— o întîlnim și cu alte forme verbale. Astfel, în Timoc (II, p. 21) și în Moldova de Sud (II, p. 438) o aflăm la pers. II sing. a perfectului simplu:

Dacă *văzu* și *văzu*,

iar în Oltenia, o aflăm și la pers. I sing. a aceluiași timp:

Dacă *văzui* și *văzui* (p. 447)

cu o variație imperceptibilă:

Dacă *văzui* ce *văzui* (p. 430)

Putem deci susține, în mod îndreptățit, că sistemul cel mai elementar de repetiție a dus și el și duce la alcătuirea unor formule fixe, uneori chiar stereotipe, care, ca unele ce aparțin stilului oral, circulă peste tot în cuprinsul cîntecului epic, fără a fi legat de un anumit conținut. Dacă am căuta și alte asemenea formațiuni, cu siguranță că am descoperi un stoc extrem de mare, dar aceasta n-ar face decît să sporească exemplele, fără să nuanțeze ideea; de aceea ne oprim la acest singur exemplu, considerat drept specimen tipic.

9. Anumite formule s-au constituit din necesitatea stabilirii unei anumite corespondențe între „planul narațiunii" și „planul naratorului". Într-adevăr, cîntărețul se străduiește să reproducă un cîntec în modul cel mai fidel cu putință; el este convins că-l reproduce întocmai, dar în timpul performanței el îl actualizează, ori de cîte ori simte nevoia de a ține încordată atenția ascultătorilor săi. Adeseori, asistăm la intercalarea în text a unor apostrofe care merg pînă la marea imprecație. Acestea pot fi uneori ale tex-

tului, dar și ale cîntărețului. Mulți culegători exagerînd simțul pudoarei, dar jenați sincer de expresia prea crudă, au crezut că fac bine eliminînd-o în mod sistematic și punîndu-ne în situația de a nu ne putea da seama cui îi aparține expresia. Nici antologia lui Amzulescu nu este clară, în această privință, dar pe noi aici nu ne interesează discutarea cazurilor concrete. Avem însă la dispoziție cîteva exemple care arată clar că lăutarii au urmărit conștient să țină treaz interesul și atenția publicului, prin intervenții actualizatoare, ca:

Și la masă că-l poftea
Și bea și să veselea
Ca dumneavoastră-acuma: p. 190.

Fragmentul face parte din cîntecul lui *Doicin*, cîntat de lăutarul Șt. Neagu din Sadova-Dolj. Alteori, cînd vorbește despre banchetul domnesc, lăutarul ține să arate că el, personal, n-a văzut niciodată anume mîncăruri, dar le pomenește din auzite:

Cu ochii nu l-am văzut*ĭ*
Cu urechea-am auzit*ĭ* p. 308.

Și lucrul este efectiv o chestiune de exprimare formulară, deoarece îl aflăm în arsenalul de obișnuințe profesionale ale lăutarilor Vasile Tetin din Ciuperceni-Teleorman (p. 70), Voicu Burcea din Băduleasa-Teleorman (p. 79) și Mihai Constantin din Desa-Dolj (p. 308). Dealtfel există și o formulă construită pe această idee și anume, „locul comun" nr. *120 Uimire*, în care cîntărețul își exprimă uimirea sa și nu cîntă despre uluiala actanților din narațiune. Versul central al formulei este:

Ce n-am văzut de cînd sînt*ĭ* p. 505

Alteori, corespondența dintre planul narațiunii și planul naratorului se realizează cu ajutorul unor apostrofe ca:

Pupa-l-aj dă diamant!: p. 291

apostofră care nu se știe prea bine cui îi aparține; sau prin inserții clare ca:

Și iei, frate, c-o lega: p. 258

unde, evident, cîntărețul se adresează publicului, iar aparent unei anumite persoane dintre ascultători. În acest exemplu se face vizibilă și tendința de completare a versului, prin inserția

vocativului bisilab, situație despre care am vorbit în alt context.

10. Mai vrem să arătăm aici că, în cazul unor cîntăreți sau povestitori bilingvi, anumite expresii dintr-o limbă au ajuns să dobîndească o soartă formulară în cuprinsul celeilalte limbi. Acele expresii sînt reproduse și repetate, fără ca respectivii purtători de folclor să mai știe limpede ce reprezintă și ce semnifică. Pot ajunge să devină adevărate „inconsistențe".

Pentru ceea ce se petrece în cadrul povestitului, este foarte oportun un studiu al cercetătoarei maghiare Agnes Kovács[124]. Pentru cîntecul popular ceangăiesc, exemple concludente ne oferă antologia lui Faragó Jósef și Jagamás János[125]. Situații asemănătoare au fost semnalate și de Tache Papahagi pentru cîntecul neogrecesc, unde a identificat numeroase expresii formulare provenind din limba albaneză și din aromână.[126]

Cu acestea, credem să fi putut demonstra — pe material românesc — cum se nasc expresiile formulare și din ce se alcătuiește acea rezervă sau acel arsenal de procedee tradiționale cu care cîntărețul își îndeplinește rolul său social. Nu ne-am mulțumit cu aspectul pur „textologic" al problemei, deși capitolul este închinat în special acestui aspect, ci ori de cîte ori am avut posibilitatea, am arătat că între planurile principale ale cîntării (planul textologic și cel muzical) există o strînsă legătură de condiționare reciprocă și acest fapt ne-a permis să constatăm că utilizarea sistemului nu este pur mecanică, sau atît de mecanică, încît să îngrădească libertatea cîntărețului și să anihileze conștiința sa creatoare. Am putut vedea cum melodia — în timpul cîntării — se împletește cu textul într-un mod semnificativ, cîntărețul urmărind să scoată efecte artistice speciale din anumite formațiuni textologice bine determinate. Nimic nu este neglijat de cîntăreț pentru a face ca performanța sa să dobîndească o cît mai deplină eficientă artistică. Desigur, nu am atins aici toate laturile problemei, dar atîta cît am putut totuși face, sperăm să probeze caracterul sui-generis al artei folclorice și necesitatea abordării ei într-un mod mai adecvat și mai propriu. Noua teorie a oralității, îmbogățită cu experiența românească a ultimelor decenii, se revelează astfel ca un instrument apt, prin cuprindere și suplețe, să ne ducă, cu un pas mai aproape, de înțelegerea reală și corectă a artei orale.

[1] Ovidiu Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, Bucureşti, 1966, vol. I, p. 76, arată că funcţia acestor formule este „de a ajuta pe ascultător să se transpună în altă stare sufletească, sugerîndu-i că cele narate aparţin altei lumi cu coordonate insuflate de dorinţele populare". Nicolae Roşianu a consacrat problemei formulelor basmului o carte întreagă: *Stereotipia basmului*, apărută în anul 1973, făcînd descrierea lor, analizînd funcţiile lor şi determinînd specificitatea lor în raport cu ficţiunea artistică, la care servesc drept introducere.

[2] Al. I. Amzulescu, *Balade populare româneşti*, Bucureşti, 1964, vol. III, p. 270 *Ghiţă Cătănuţă*.

[3] *Ibidem*, vol. II, p. 103: *Badiu circiumarul*.

[4] *Ibidem*, vol. I, p. 459 *Gruicea*.

[5] Al. I. Amzulescu, *Cîntece bătrîneşti*, p. 17.

[6] *Ibidem*, p. 370—371.

[7] *Ibidem*, p. 444—445.

[8] *Ibidem*, p. 390. Despre repetiţie va variabilă, vezi şi Viktor Şklovski. *Despre proză. Meditaţii şi analize*. Trad. rom., Buc., 1975, vol. I, p. 37, 206, 297, unde se vorbeşte despre „resemantizarea vechiului"; dar şi Wilhelm Dilthey: *Trăire şi poezie*. Trad. rom., Buc., 1977, p. 192, la care „rememorarea este totodată metamorfoză"; sau Grupul μ: *op. cit.*, p. 202, unde funcţia repetiţiei este asimilată cu cea a pleonasmului sau hiperbolei.

[9] *Ibidem*, p. 159.

[10] *Ibidem*, p. 185.

[11] *Ibidem*, p. 246—247.

[12] *Ibidem*, p. 63.

[13] *Ibidem*, p. 50.

[14] *Ibidem*, p. 483.

[15] *Ibidem*, p. 330.

[16] *Ibidem*, p. 233.

[17] *Ibidem*, p. 488.

[18] *Ibidem*, p. 54.

[19] *Ibidem*, p. 252.

[20] *Ibidem*, p. 504.

[21] *Ibidem*, p. 166.

[23] *Ibidem*, p. 372.

[24] *Ibidem*, p. 191.

[24] Al. I. Amzulescu, *Balade populare româneşti*, vol. I, p. 393; vol. II, p. 286, 383, 429, 437; vol. III, p. 124, 135.

[25] *Ibidem*, vol. II, p. 343.

[26] Al. I. Amzulescu, *Cîntece bătrîneşti*, p. 274—275.

[27] *Ibidem*, p. 79.

[28] *Ibidem*, p. 174.

[29] *Ibidem*, p. 87, 113.

[30] *Ibidem*, p. 79.

[31] *Ibidem*, p. 104: cîntecul *Cea fată de frînc*, cîntat de Șt. Neagu din Sadova-Dolj.

[32] Al. I. Amzulescu, *Balade populare românești*, vol. II, p. 207.

[33] Vezi pentru toată chestiunea, Nicolae Roșianu: *Stereotipia basmului*, p. 98—153, unde un capitol întreg este dedicat acestei categorii de formule.

[34] Termenul *arderean* nu apare în glosarul întocmit de Ion Ionică și, din cîte știm, nu denumește o plantă.

[35] Ne vine greu să ne închipuim sensul acestei sintagme.

[36] Presupune probabil similitudinea noțiunilor prin culoare. Atunci chiar că nu înțelegem exemplul de la nota anterioară: *doi pești* nu pot nuanța altfel ideea coloristică

[37] Și în acest caz nu aflăm — nici pe departe — semnificația sintagmei. Oricum, în toate cazurile de mai sus, formațiunile sintagmatice sînt construite ad-hoc, în funcție de rimă, de asonanță, sau uneori chiar fără cea mai mică intenție omofonică.

[38] Al. I. Amzulescu, *Cîntece bătrînești*, p. 399, cîntecul *Cîrlăioru*.

[39] *Ibidem*, p. 208, cîntecul *Tănislav*. Mai sînt și alte două exemple la p. 178, de la N. Candoi-Turică și la p. 236, de la Iordan Pantea, unde versul formular e încadrat în text, din motive eufonice, pentru rimă.

[40] Lorenzo Renzi, *op. cit.*, p. 55, determina o situație inversă, cînd numărul substantivelor era mai mic decît numărul adjectivelor: 192/324.

[41] Sextil Pușcariu, *op. cit.*, p. 143.

[42] Vezi pentru aceasta caracterizarea acestui fel de sintagme, a lui Radu Cosașu, în *România literară*, 11 (1978) nr. 10, p. 17.

[43] Al. I. Amzulescu, *Cîntece bătrînești*, p. 71, 91, 91, 93, 94, 94, 146, 146.

[44] L. Renzi, *op. cit.*, p. 59.

[45] *Ibidem*, p. 61.

[46] *Ibidem*. p. 60.

[47] La începutul secolului nostru, George Coșbuc — cercetînd ansamblul folclorului nostru — credea că se poate vorbi despre o simbolistică a culorilor la români, fără a aduce exemple convingătoare. Vezi pentru aceasta articolul său: *Cum înțelege românul culorile*, în *Albina*, 4 (1900) p. 284—287. Valorificabilă din contribuția sa este ideea după care termenii care desemnează anumite culori se bucură de un statut de polisemie; unele au și sens plastic și sens moral sau, și sens propriu, și sens figurat, cum ar fi, de exemplu, cazurile lui *burtă verde* sau *mațe pestrițe* etc.

[48] George Coșbuc, *Lucruri sfinte*, în *Universul literar*, 21 (1903), nr. 22.

[49] Iată lista celorlalte adjective aflate în colecția lui Amzulescu: *adînc afumat, ales, amar, amărît, aplecat, aprins, arăpesc, ascuțit, bălăuresc, bălțos, bărbat, bătrîn, bătut, bîrsănesc, bogat; cald, cănit, căscat, chior, cilibiu, ciobănesc, cocoșat, costorit, creștin, creștinesc, creț, curat; dămischiu, deliesc, deplin, des, dolofănel domnesc, drag, drăguț, drept; ferecat; gătit, găunos, ghintuit, gol, grammic, gras, greu, gros, gulerat haiducesc, haiu; împletit, [î]nalt, închegat, încolăcit, încrucișat, încuiat, înflorit, înșirat, întins, întreg, înțelept, învîrtit; jugrăvit, jupuit; lat, lățos, lectinesc, leșesc, lîn, liv[r]int, luminat, lung; marmaziu, mărunt, mărunțel, mic, mincionos, minunat, mititel, moale, molac, moldovenesc, mult, murdar, muscălesc, mut; nărod, neadînc, neadormit, nebun, necălcat, necernut, neisprăvit, nepriceput, neras, nesăpat, nescuturat, nespart, nestemat, noduros, nou; obădat, oblu, ocolit, ofilit, ortomănesc, oțetit; păcătos, părăsit, pietros, plin, poleit, potcovit, pototlit, pribeag, prost, pustiu; ras, rău, rece, rîșneț, românesc, roșior, rotat, rotund; sălciu, săpat, sărac, sărăcăcios, sărat, scos, scurt, singerat, slab, smead, smadișor, spart, spurcat, stăpînesc, sterp, sting, strimt, sumes; tare, tătăresc, tinerea, tînăr, tras, turburat, turcesc; urît; vechi, viforit, viteaz, voinic, voinicesc; zmult.* Lista aceasta arată că numărul de adjective este destul de mare și că nu se poate vorbi despre rolul său de fixare în expresie a unor sintagme. Există și asemenea cazuri, pe care le-am semnalat la vreme, dar paleta determinativelor este extrem de largă și cîntărețul poate uza liber de ea, așa cum crede de cuviință în momentul unic al performanței.

[50] P. N. Ribnikov: Народные былины, старины и побывальщины, Mosocova, 1861—1867.

[51] *Obra del Cançoner popular de Catalunya. Materials*, Barcelona, 1926—1929.

[52] Madrid, 1956.

[53] Franz Miklosich, *Die Darstellung im slavichm Volksepos*, Wien, 1890. Despre epitetele constante, vezi și Boris Tomașevksi: *Teoria literaturii. Poetica* Trad. rom., Buc., 1973, p. 73, 74. Despre funcția lui: Pierre Fontanier: *Figurile limbajului*. Trad. rom., Buc., 1977, p. 294.

[54] Adrian Fochi, *Das Doitschin-Lied in der südosteuropäischen Volksüberlieferung*, în *Revue des etudes sud-est européennes*, 3 (1965), p. 250: Да наостра моиа остра сабльа. Arătam tot acolo ca tot atît de interesant și exemplul în care „arapul negru" are capul, adică părul, roșu.

[55] Erich Seemann, *Volkslied*, în vol. *Deutsche Volkskunde*, Berlin-Leipzig, 1926, p. 277.

[56] G.B. Bronzini, *La canzone epico-lirica nell'Italia centro-meridionale*, Roma, 1956, vol. I, p. 129.

[57] V. M. Gațak, Восточнороманский героический эпос, Mosocva, 1967, p. 197. Capitolul *Epitetul*, din lucrarea lui Petru Ursache, *Poetică folclorică*. Iași 1979, p. 153—204, este inconcludent. Discuțiile au un caracter impresionist, nefiind bazate pe o riguroasă statistică a faptelor luate în observație. Cercetători sovietici acordă astăzi o mare importanță metodei statistice aplicate la faptele de

poetică, precum se vede, de pildă, din articolul scris de: A. I. Alieva, L. A. Astafieva, V. M. Gaţak, B. P. Kirdan şi I. V. Puchov, Опыт системно-аналитического исследования исторической поэтики народных песен, în vol. Фольклор, Поэнтическая система, Moscova, 1977, p. 42—105, unde se dau tabele statistice comparative pentru folclorul iacuţilor, adigheilor, moldovenilor, ucrainenilor şi ruşilor.

[58] Ladislau Gáldi, *Introducere în stilistica literară a limbii române*, Bucureşti, 1976, p. 97. Boris Tomaşevski: *Teoria literaturii. Poetica*. Trad. rom., Buc., 1973, p. 94, acordă o atenţie specială resemantizării din construcţiile inversate, fără însă a produce exemplele cele mai expresive.

[59] Petru Ursache, *op. cit.*, p. 191.

[60] Adrian Fochi, *Mioriţa*, p. 358.

[61] *Ibidem*, p. 356. Aceeaşi opinie se întîlneşte şi la alţi cercetători „Diminutivele, de cele mai multe ori, nu urmăresc să desemneze micimea obiectului, ci în primul rînd participarea afectivă a vorbitorului, ele ţin mai puţin de perspectiva optică decît de cea emoţională. Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 161.

[62] Nicolae Constantinescu, *Rima în poezia populară românească*, Bucureşti, 1973, p. 81.

[63] Constantin Brăiloiu, *Versul popular românesc cîntat*, în vol. *Opere*, Bucureşti, 1967, vol. I, p. 41.

[64] Vezi pentru aceasta, discuţia din Ovidiu Bîrlea, *Mică enciclopedie a poveştilor româneşti*, Bucureşti, 1976, p. 229: „preluarea de trei ori a acţiunii îşi are obîrşia în practicile cultice, numărul făcînd parte din cele cu valenţă sacră, încărcate de eficienţă numenală".

[65] Adrian Fochi, *Le motif poétique „L'épreuve de l'amour" dans le folklore sud-est européen*. I, în *Revue des études sud-est européennes*, 12 (1974) no. 2, p. 259—260, unde se arată că asupra acestui text acţionează două tendinţe opuse una care încearcă să sporească dramatismul piesei prin acumularea unui număr cît mai mare de rude puse la încercare, cea de a doua oferind textului o valoare simbolică, prin reducerea textului şi stilizarea lui în funcţie de cifra epică 3. Din cele 108 variante româneşti analizate, 71 merg pe cifra 3, reprezentînd peste 65%; 20 variante merg pe cifra 4, ceea ce dă 18% şi numai 17 merg pe 5 personaje, realizîndu-se o proporţie de 15%. În cazul cîntecului lui *Milea* se poate deci spune că prevalează tendinţa de a structura textul în baza „legii tripartite a acţiunii epice" şi de a-i conferi astfel o anumită simbolistică incifrată. Pentru alte texte nu s-a făcut o cercetare particulară, aşa că nu ştim precis ce se petrece cu ele în mod real.

[66] Vezi nota 64.

[67] O aflăm în 3 cazuri, identică cu ce dădeam mai sus: II, 228—232: *Pătru di la izvor*; II, 66—73: *Marcul Viteazul*; III, 424—426: *Costăndin* şi în trei cazuri

cu o mică deplasare a ei în cadrul versului *De nouă ani* jumătate II, 233—253 *Corbea* și *De nouă ani* și jumătate: III, 260—262: *George a lui Molin*.

[68] *Balade populare românești*, III, 389: *Pe lunca Aneștilor*.

[69] *Cintece bătrînești*, p. 135.

[70] Întreagă, ori redusă la versul esențial, o întîlnim în II, 260—272: *Miul Cobiul*; I, 431—436: *Dăscal -Păscal*.

[71] III, 270—280: *Ghiță Cătănuță*; II, 286—293: *Golea*.

[72] Am discutat-o cînd a fost vorba de cifra 2.

[73] O aflăm în II, 103—127: *Badiu;* II, 419—421 *Harambașa Hănțilă;* II, 260—272: *Miul cobiul*; II, 127—136: *Kira*; III, 222—224: *Rada*.

[74] *O mie de lei* (II, 280—286: *Baba Sîrba*), *O mie de gălbenei*/*O mie de husoșei* (II, 362—374: *Pintea Viteazul*), *ruble chiar o mie* (III, 222—224: *Rada*), *tu, cinci mii de zloți* (II, 504—505: *Cîntic hoțăsc*).

[75] *Și din mie altă mie* (III, 67—74: *Mircea ciobănașul*), *Savai cu trei mii de oi (Ibidem)*.

[76] *Patru mii spahii scotea* (II, 77—85: *Bîcul haiducul*).

[77] *Doborî optzeci de mie* (II, 171—176: *Șiret pîrcălabul*).

[78] *O sută cinci mii*/*de voinici delii* (III, 405—407: *Bimbașa Sava*).

[79] Gh. N. Dragomirescu, *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, București, 1975, p. 56.

[80] Al. Rosetti, *Cîteva precizări asupra literaturii române*, București, 1972, p. 9.

[81] Henri H. Stahl, *Controverse de istorie socială românească*, București, 1969, p. 51.

[82] Am utilizat ediția lui P. P. Panaitescu, apărută la Editura de stat pentru literatură și artă 1955.

[83] Am utilizat ediția *Opere* de P. P. Panaitescu, București, 1968.

[84] Am utilizat ediția Iorgu Iordan, din 1955.

[85] E vorba de importantul său studiu *Aliterațiunea în literatura română populară*, apărut în 1894, dar din care citățm după ediția de *Opere*, îngrijită de B. Cazacu, V. Rusu și I. Șerb, București, 1968, p. 98—137.

[86] Ovid Densusianu, *op. cit.*, p. 100—101.

[87] Al. Rosetti, *Limba descîntecelor românești*, București, 1975, p. 15.

[88] Franz Miklosich, *Die Darstellung im slavischen Volksepos*, Viena, 1890, p. 23—24.

[89] F. Leiffholdt, *Etymologische Figuren im Romanischen*, Erlangen, 1884.

[90] Am consultat colecția lui Joan Amades, *Folklore de Catalunya. II. Cançoner*, Barcelona, 1962.

[91] Exemple de acest fel sînt: les *roses* del *roser* (p. 116), un *roseret* de *roses* (p. 265), *campana* del *campanar* (p. 318).

[92] Joan Amades: *op. cit.*, p. 1334.

[93] *Ibidem*, p. 1334.

[94] *Ibidem*, p. 1338.

[95] *Ibidem*, p. 1345.

[96] *Ibidem*, p. 1342.

[97] Giovanni B. Bronzini, *La canzone epico-lirica nell'Italia centro-meridionale*, Roma, 1956.

[98] *Ibidem*, II, 7: O *Fischer* auf den Fluten/Komm schnell zu *fischen* her, unde e vorba de traducerea materialului italienesc de mai sus; și And by there came a *harper* fine/That *harped* to the king at dine: I, 116.

[99] *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, p. 56—58.

[100] Pentru tot ceea ce privește această formulă, vezi Adrian Fochi, *Miorița*, p. 226—228.

[101] Nicolae Sulică *Antropomorfisme și antiantropomorfisme în limba română*, retipărire din *Gazeta Transilvaniei*, Brașov, 1900, p. 10.

[102] Al. I. Amzulescu *Contribuție la cercetarea structurii poetice a liricii populare*, în *Revista de folclor*, 6 (1961) nr. 3—4, p. 16.

[103] Gh. Vrabie, *Balada populară română*, București, 1966, p. 50.

[104] Adrian Fochi, *Recherches comparées de folklore sud-est européen*, București, 1972, p. 251.

[105] S. I. Vasilenko-V. M. Sidelnikov Устное поэтическое творчество русского народа. Хрестоматия, Moscova, 1954.

[106] *Visaret e Kombit*, Tirana, 1937, vol. I.

[107] Adrian Fochi, *Das Doitschin-Lied. II.* în *Revue des études sud-est européennes*, 3 (1965) p. 479.

[108] Adrian Fochi, *Cîntecul Plevnei în folclorul sud-est europea . (Cu prvirire specială asupra versiunii românești)*, în vol. *Relații româno-bulgare de-a lungul veacurilor. (sec. XII—XIX). Studii*, vol. I, București, 1971, p. 409 cu exemplele corespunzătoare.

[109] Julien Tiersot, *Chansons populaires recueillies dans les Alpes Françaises. (Savoie et Dauphiné)*, Grenoble, 1903, p. 358. Despre funcțiile anadiplozei, vezi Pierre Fontanier: *op. cit.*, p. 301, unde accentul se pune pe ideea de reduplicare.

[110] *Obra del cançoner popular de Catalunya. Materials*, Barcelona, 1928—1929. Vol. III, p. 264.

[111] *Visaret e Kombit*, Tirana, 1937, vol. I, nr. 61, versurile 14—16.

[112] Vezi p. 37, 40, 45, 86, 166, 224, 250—251, 267, 269, 309, 327, 352, 354, 373, 396, 396—397, 412, 449, 451.

[113] Vezi p. 231, 240, 241, 265, 295, 271, 287, 315, 316, 341, 342, 359, 376, 377, 378, 379, 382, 398, 398, 408, 409, 411, 446, 459, 496, 466, 484, 489, 491, 492, 167, 220, 473, 247, 278, 285, 288, 193, 204, 197, 203, 203, 203, 203, 204, 210, 222, 263, 293, 293, 297, 349, 371, 401—402, 419, 420, 420, 412, 421, 421,

308, 324, 335, 397, 435, 436, 57, 60, 60, 60, 61, 64, 71, 146, 93, 94, 96, 60, 102 60, 82, 86, 87, 125, 141, 141.

[111] Vezi p. 55, 60, 61, 64, 82, 88, 125, 125, 143, 150, 164, 191, 193, 226, 257, 234, 247, 262, 287, 261, 272, 286, 294, 226, 238, 262, 298, 285, 294, 311, 313, 315, 355, 404, 445, 447, 506, 507.

[115] D. Caracostea, *Morfologia baladei populare*, în *Revista Fundațiilor*, 10 (1943), nr. 9, p. 485.

[116] W. Steinitz, *Der Parallelismus in der Finnisch-Karelischen Volksdichtung. Untersucht an den Liedern des Karelischen Sängers Arhippa Perttunen*, Helsinki, 1934 (FFC, nr. 115). Pentru funcția paralelismului, vezi Viktor Șklovski: *op. cit.*, p. 24, unde se insistă asupra ideii de a mări „durata receptării".

[117] Liliana Ionescu, *Paralelismul în lirica populară*, în vol. *Studii de poetică și stilistică*, București, 1966, p. 59—64. Între cele două varietăți de paralelism, cercetătoarea așază și o categorie intermediară pe care o numește „paralelism enumerativ" (p. 64—68). O tipologie mai adecvată în Boris Tomașevski: *op. cit.*, p. 324—332, unde se analizează 5 specimene și se subliniază impuritatea lor.

[118] Vezi p. 301, 347, 347, 351, 354, 371, 391, 391, 396, 413, 414, 414, 415, 415, 417, 418, 418, 435, 437, 438, 475, 488.

[119] *Folclor din Transilvania*, vol. I, p. 57.

[120] *Ibidem*, p. 140. Alte exemple la p. 195, 198, 238, 242—243, 260, 275, 301, 301, 309, 313, 314, 315, 318, 323, 388, 485, 504, 511.

[121] W. Steinitz, *op. cit.*, p. 18.

[122] Vol. II, p. 114, 124, 182, 186, 321, 337, 338, 434.

[123] Trimiterile se fac la textele lui Alecsandri republicate de Amzulescu. În colecția clasică a lui Alecsandri, formula ne întîmpină însă de 8 ori. Citățm după ediția Gh. Vrabie. Vasile Alecsandri, *Poezii populare ale românilor*, București, 1965: vol. I, p. 163 și 164: *Român Gruia Grozovanul*; I, p. 168: *Codreanul*; I, p. 188: *Sîrb-sărac*; I, p. 210: *Ghemiș*; I, p. 220: *Corbac*; I, p. 229: *Fata cadiului*; I, p. 237: *Jianul*.

[124] Ágnes Kovács, *Fremdsprachige Stereotypen, Spruch — und Gesangeinlagen in Prosatexten der Volksdichtung in der Muttersprache*, în *Acta ethnographica*, 21 (1972), p. 109—125.

[125] *Moldvai Csángó népdalok és népballadák*, București, [1954], p. 42—48. Problema refrenelor românești din cîntecele populare ale ceangăilor a fost studiată de Almási I., dar lucrarea sa din 1966 nu ne-a fost accesibilă.

[126] Tache Papahagi, *Paralele folclorice*, București, 1970, p. 15—16.

„Există un tezaur de imagini poetice, de formule și modalități tehnice fixe de prezentare, care pot fi învățate și pe care nici cel mai mare poet nu le disprețuiește". Wolfgang Kayser[1].

Cap. VI: LOCURILE COMUNE

Cercetarea de față trebuie să se încheie cu problematica locului comun. Din tot ce s-a spus pînă acum, s-a putut vedea că toate formulele, indiferent de felul și caracterul lor, sînt migratoare. Această idee a fost reținută de vechea folcloristică românească, atunci cînd vorbea despre „versuri călătoare". În folcloristica internațională, diversele formulări ale ideii tind să evite termenul. Abia în vremea din urmă el apare la H. Peukert, care subliniază caracterul lor migraționist, vorbind despre „Migrationsformel", idee preluată întru totul de Lorenzo Renzi[2]. În folcloristica sovietică, ideea apare la P. G. Bogatîrev, care le-a numit „locuri călătoare, vagabonde". (бродячими местами)[3]. În general însă, se pare că mai toți cercetătorii țin să evite înțelesul de „clișeu" sau de „stereotipie", care apare implicit în orice definiție. Caracteristică pentru acest fel de a vedea lucrurile este poziția lui A. B. Lord[4]. Pe noi nu trebuie să ne preocupe acest lucru. Știm acum să fenomenul este o consecință a oralității și că trebuie să-l studiem ca atare, indiferent de ceea ce am învățat din esterica literaturii sau din estetica generală. Cercetînd estetica „locurilor comune", vom înțelege mai clar tehnica „formulară" a stilului tradițional. La noi, aceste „locuri comune" au fost de mult observate, dar pînă astăzi nu au fost încă studiate. Este ceea ce va forma obiectul studiului nostru, în continuare, unde oferim repertoriul analitic al celor mai obișnuite formule de acest gen. În contextul de față, ca încheiere necesară a părții teoretice a lucrării noastre, trasăm cîteva linii generale privind funcția lor, frecvența și tehnica folosirii lor.

Cine a răsfoit culegerile de cîntece epice tradiționale românești, nu se poate să nu fi fost surprins de repetarea unor fragmente de text, nu numai în interiorul aceluiași subiect poetic, ci și în mai multe subiecte diferite. Aceste fragmente de text au fost numite „versuri călătoare", sau chiar „formule călătoare", cum le-a definit V. Bogrea[5]. Spuneam mai sus că problema aceasta nu a fost încă studiată, cum se cuvine, la noi. Singurul cercetător care s-a ocupat de ea, într-un mod superficial însă, a fost Th. D. Speranția, în două studii de la începutul secolului noastru[6]. Eroarea cercetătorului constă în faptul că atribuie fiecărui cîntăreț crearea unor asemenea „locuri comune". Iată cum se exprimă el: „Aceste versuri, aproape stereotipe, arată că lăutarul obișnuit cum este cu versurile, are și el *unele versuri* pe care le știe oarecum pe dinafară, care sînt, ca la orice maestru, un fel de articole *făcute gata* și pe care la nevoie le poate întrebuința unde voiește. Astfel fiecare lăutar are versuri aproape stereotipe, *versuri gata de ale lui proprii*, pe care le întîlnim în toate cîntecele lui și pe care, se-nțelege, nu le mai întîlnim la alții — numai dacă nu vor fi împrumutate"[7]. În continuare, fără analiza mai adîncită a materialelor, oferă cîteva exemple pentru asemenea stereotipii, extrase toate din culegerea lui G. Dem. Teodorescu, respectiv din cîntecele culese de la celebrul lăutar brăilean Petrea Crețul Șolcanu. Și spre surprinderea noastră, autorul intervine cu un paradox, afirmînd că „versurile acestea sterotipe, sînt dovada netăgăduită că bucățile, cîntecele în care se găsesc sînt improvizate". Mai afirmă că textele culese de la un lăutar la date apropiate în timp au „mai multe părți comune decît cele mai îndepărtate"[8]. Afirmația și-o bazează pe observația că cele mai multe locuri comune se află în textele *Badiul*, *Stanislav* și *Ilincuța Sandului*, „pentru că fuseseră [culese] cele mai apropiate în timp". Își dă seama repede că este pe cale să alunece într-o greșală și ține să adauge că: „Se-nțelege că părțile comune nu depind numai de timp, ci depind și de fond, de idei, căci altfel apropierea din timp ar trebui să le facă cu totul la fel"[9]. În cel de al doilea articol, reia numai ideea despre improvizarea versurilor stereotipe, pe care le consideră un fel de „ticuri personale ale aceluiași om"[10]. El nu-și putea imagina că aceste locuri comune constituie o rezervă națională, a întregului popor, din care fiecare cîntăreț, pe măsura talentului și conștiinciozității sale profesionale își apropriază o anumită parte. Cu toate acestea, numai cu doi ani mai înainte B. Dela-

vrancea vorbea despre aceeași chestiune, fără a cădea însă în greșeala lui Speranția. Iată ce scria Delavrancea: „Un mare arsenal național care, pe lîngă aceste arme [un depozit comun de rime, perechi de versuri], cuprindea epitetele cristalizate, construcțiunile consacrate, încrucișările hemistihurilor, și altele, pe care orice inspirat, crescut în armonia străveche, le deprindea și le întrebuința ca elemente ajutătoare"[11]. Și în continuare oferea 4 exemple de asemenea „construcțiuni consacrate" sau „construcțiuni tipice". Ceea ce este remarcabil în modul de a gîndi al lui Delavrancea este faptul că el înțelege aceste „construcțiuni tipice", pe lîngă alte procedee stilistice, drept „mijloace de creațiune"[12], ceea ce îl face foarte modern și actual. Peste aceste observații nu s-a mai trecut, așa încît problema locurilor comune a rămas la noi, pînă astăzi, încă nestudiată cum se cuvine.

Pe plan internațional, s-a văzut din cele expuse mai sus, s-au făcut observații pertinente și am arătat că pe baza lor M. Parry și-a creat teoria oralității. Nu vom mai repeta lucrurile spuse anterior, ci vom pune în discuție numai ceea ce este indispensabil spre a înțelege mai adecvat lucrurile. Astfel, W. Radloff arăta încă în 1885, în introducerea la cel de al V-lea volum din seria sa cuprinzînd probe din literatura populară a neamurilor tiurcice de nord, că un cîntăreț are la îndemînă anumite părți de discurs (Vortragsteile) gata făcute, cum ar fi, de pildă, exprimarea unor anumite întîmplări sau situații ca: „nașterea unui erou, creșterea lui, valoarea armelor sale, pregătirea pentru luptă, larma luptei, dialogul dintre adversari înainte de luptă, prezentarea diverselor personalități și cailor lor, frumusețea logodnicii, descrierea locuinței eroului, un mare banchet, invitația la banchet, moartea unui erou, plîngerea eroului la moarte, descrierea unui tablou de natură, sosirea nopții sau sosirea zorilor și altele. Arta unui cîntăreț constă numai din potrivirea laolaltă a acestor părticele de gata, după cum o cere desfășurarea celor povestite, legîndu-le între ele prin versuri nou alcătuite"[13]. Rămînînd la același grup de popoare, avem mărturii destul de recente referitoare la eposul eroic al uzbecilor. La aceștia, locurile comune ar fi: înșeuarea calului, valoarea calului, goana calului, descrierea luptei, întîlnirile din drum, provocările de dinaintea luptei, descrierea grădinii unde se întîlnesc îndrăgostiții, descrierea eroinei, descrierea confidentei acesteia, descrierea bătrînei intrigante, precum și anume începuturi și finaluri tipice[14]. Se mai arată că aceste formule tipice au un

caracter aforistic sau paremiologic foarte pronunțat[15]. Beneficiem acum și de o definiție modernă americană a locului comun care sună astfel: „Putem defini locul comun ca un pasaj de rezervă, un fel de formulă marcată printr-un subiect și o frazare convențională, un grup de cuvinte... folosite pentru a exprima o idee dată, în cel puțin două balade diferite. Folosirea variază de la două pînă la aproape 40 de ori și are o medie de cinci ori". Și mai arată că indicele de locuri comune întocmit de el cuprinde 150 de specimene, în timp ce indicele alcătuit de Kittredge pentru același material (*The English and Scottish Popular Ballads*, Cambridge Mass., 1932) cuprinde numai 36 de asemenea specimene[16]. De o importanță majoră ni se pare însă pasajul următor pe care îl traducem întocmai: „Că locurile comune nu aparțin baladelor ci cîntăreților ne-o sugerează faptul că nu sînt folosite întotdeauna în toate variantele aceleiași balade sau în situații similare din alte balade. Ele nu sînt atît de mult o parte a „mecanismului integral al baladei", cît o parte a metodei de bază a interpretului. Ele nu erau versuri pe care interpreții le reproduceau în mod inexact din cauza unei memorii slabe, ci versuri pe care ei le variau în mod intenționat. Întocmai ca și formulele epice, ele ofereau interpretului posibilitatea să improvizeze un cîntec, umplînd schema acestuia... Baladele sînt *un mod de a cînta povestiri dramatice*, un mod care nu poate exista fără locuri comune"[17].

Cercetătorii din Uniunea Sovietică au dus pînă la capăt studiul locurilor comune, care la ei poartă diverse nume, după cum unii au scos în evidență o latură sau alta, o funcție sau alta, a fenomenului. Pe lîngă termenul de „loc comun", cercetătorii sovietici utilizează termenul de „loc tipic", termenul de „loc călător" și mai nou chiar de „laitmotiv". Problemei i-au fost consacrate numeroase studii de detalii și un studiu general sub formă de carte, al lui P. D. Uchov[18]. Locul comun este considerat, în însuși titlul cărții, drept atributul esențial al cîntecului epic. În 11 capitole sînt discutate diferitele aspecte ale problemei, fapt care ne oferă exemplul unei cercetări foarte adîncite și minuțioase. E adevărat însă că din lectura cărții nu rezultă dacă cercetătorul a întocmit sau nu un indice al locurilor comune din bîlinele rusești, așa cum am văzut că au alcătuit cercetătorii americani, menționați în paragraful anterior. Știm însă că alți cercetători sovietici au întocmit o tipologie a „laitmotivelor" din bîlinele rusești[19] și un studiu asupra funcțiilor acelorași „laitmotive"[20]. Am ținut,

prin acestea, să arătăm ce importanță se acordă problemei „locului comun" pentru a justifica, într-un anume fel, propriul nostru demers științific. Se cuvine ca și cercetarea din țara noastră să scoată în lumină specificul creației epice românești în raport cu teoria generală a oralității și cu ceea ce s-a realizat în alte părți.

Un întreg capitol al lucrării de față, gîndit de noi ca parte aplicativă a lucrării, cuprinde un indice analitic al locurilor comune, alcătuit pe baza a 71 de culegeri de cîntece epice românești și pe baza materialelor din 7 publicații periodice de specialitate. Sîntem convinși că acest indice nu este complet, întrucît el se referă numai la materialul aflat în acele lucrări, fiindcă orice culegere nouă are darul de a modifica situațiile și mai ales raporturile cifrice. În tot cazul, indicele întocmit de noi cuprinde, dacă nu repertoriul complet, măcar cea mai mare parte a sa, și mai ales include ceea ce este mai statornic, deci mai caracteristic, în rezerva tradițională de clișee tipice ale creației epice românești versificate și cîntate; cuprinde așadar „fondul principal" de mijloace artistice tradiționale creat de popor pentru a favoriza performanța cîntecului epic. Pentru că în capitolul destinat repertoriului de locuri comune se vor afla discuțiile particulare privind fiecare caz în parte, aici, în contextul teoriei oralității, ne vom ocupa de unele probleme generale privind tipologia locurilor comune, funcția lor și, mai ales, privind „flexibilitatea" lor ca efect al oralității, sperînd ca în felul acesta să facem un pas înainte în cunoașterea și înțelegerea procesului de creație în folclor.

Arătăm așadar că indicele nostru analitic cuprinde un număr de 127 de locuri comune. Pentru fiecare în parte am dat un titlu convențional, iar materialul l-am înseriat apoi în ordinea alfabetică a acestor titluri convenționale. Titlul reiese din conținutul intrinsec al locului comun, ilustrînd semantismul său propriu, detașat de contextele de inserție în care apare. Am făcut acest lucru fiind convinși, ca și James H. Jones, că locurile comune nu aparțin textelor, ci cîntăreților; nu țin de un text anume sau de anume texte, ci de întregul stil tradițional al procesului de creație epică. Este adevărat că în momentul inserției în cuprinsul unui text semantismul locului comun se modifică uneori substanțial, în sensul că materialul introdus participă intens și decisiv la deznodămîntul acțiunii povestite; în general însă, locul comun pare să aibă o dublă poziție semantică în cuprinsul diverselor texte, ceea ce trebuie să ne facă să înțelegem mai puțin for-

mal funcția locului comun. Despre toate acestea vom discuta în alt context, pentru moment am ținut numai să explicăm de ce am dat anume titluri locurilor comune din indice și de ce ne-am mărginit să extragem numele din sensul propriu și nu din sensul contextual; am optat pentru aspectul general al lucrurilor și nu pentru aspectul lor particular. Nu dăm aici o listă a celor 127 de specimene spre a nu ne repeta unde nu trebuie. Oferim aici însă un extras al catalogului de subiecte întocmit de Al. Amzulescu, cu mențiunea locurilor comune ce se află în fiecare subiect, ceea ce constituie materia primei discuții în continuare.

Nr. crt.	Nr. catalog	Numele subiectului	Numărul formulei								
1	1(1.I)	Soarele și luna	62	60							
2	3(3)	Domnul Chipor-crai	81								
3	5(5.I)	Fata și cucul	127								
4	7(6)	Iovan Iorgovan	127								
5	9(7)	Mistriceanul	56	125	14	30	110				
6	10(8)	Scorpia	56	2	32						
7	11(9)	Ai trei frați cu nouă zmei	32	2	28						
8	12(10)	Dămean și Sila	56	33							
9	13(11)	Antofiță-al lui Vioară	60	5	50	119	71	46	82	4	8
10	14 (12.I)	Gruia lui Novac și zina	76	77							
11	15(12 II.3)	Novac și zina	89								
12	16(13)	Gruia copilul	60	78							
13	18(15)	Gruia lui Novac	120	77							
14	19(16)	Copilașul de turc și Marcu Cralo-zici	48	105	71						
15	20(19)	Mizil-crai	60	5	27	88					
16	21(20)	Fata de fring	60	124	2	127	120				
17	22(21)	Cîntecul nașului	10	126	103						
18	23(22)	Voinicul	91								
19	24(23)	Joi de dimineață	127	93	96	33					
20	25(25)	Jăman crai	91								
21	26(26)	Voica	93	85							
22	30(22)	Broasca-roasca	82	27							
23	31(33)	Gruicea	14								
24	32(37.I)	Gruia lui Novac	50	55							
25	34(38)	Novac Baba-Novac	102	20	49						

Nr. crt.	Nr. catalog	Numele subiectului	Numărul formulei								
26	35(39)	Novac. Însurătoarea lui Iovițâ	60	50	71	63	52	103	12		
27	36(40)	Gruia a lui Novac	25								
28	37(41)	Vitejia lui Novac și a lui Gruia	120								
29	39(43)	Novac vinde pe Gruia	60								
30	40(44)	Turcul și Novăceștii	36								
31	41(45)	Novac și Balaban	60								
32	42(47)	Doicin bolnavul	99	119	71	89	104	12	31	58	
33	43(48)	Marcul viteazul	91	46	4						
34	44(49)	Iancul Mare	7								
35	45(50 I.)	Bicul haiducul	13								
36	46(51)	Vilcan	10	92	65						
37	47(52)	Badiul	15	91	36	20	35	25	4		
38	48(53)	Kira	89								
39	49(54)	Ilincuța Sandului	91	127	10	28	73				
40	51(57)	Aguș a lui Topală	120	107	2	66					
41	52(58)	Stoian-bulibașa	109	38	123	59	4	116	57		
42	53(59)	Roman voinicul	32	93	69	25					
43	54(60)	Tătarii și robii	76								
44	55(61)	Vișina	19	67							
45	56 (62)	Șiret pircălabul	19	55	123	30	110				
46	57(63)	Moldovean dobrogean	100	71	34	56	69				
47	58(66)	Corbac	39								
48	59 (67)	Serb-Sărac	107	89	43						
49	60(68)	Copilașul lui Roman	19	104	30						
50	62(70)	Niculca	37	73							
51	69(80)	Manuilă și Mustafa	127								
52	70(82)	Ioneasa circiumăreasa	91								
53	73(87)	Pătru di la izvor	20	24							
54	74(88)	Corbea	47	120	39	115	65	52	107	94	84
55	75(89)	Toma Alimoș	12								
56	76(90)	Miul Cobiul	127	28	74						
57	77(91)	Ștefan-vodă	60	5	125	50	81				
58	78(92)	Baba Sirba	16	55							
59	79(93)	Golea	92	88							
60	80(94)	Stanciu al Bratului	60	54	98	59					
61	81(94)	Voica Bălaca	34	123	54	45	117	98	19	127	
62	85(97)	Iancu Jianul	36								

Nr. crt.	Nr. catalog	Numele subiectului	Numărul formulei								
63	87(99)	Gheorghiță	21	48	54	98	59				
64	88(100)	Ion Al Mare	51								
65	89(101)	Radu lu Anghel	92	59							
66	90(103)	Bolbocean haiducul	54								
67	92(105)	Petre Busuioc	123	54							
68	93(105)	Petru Petrișor haiducul	123	59							
69	94(105)	Busuioc	59								
70	95(106)	Bujor	88								
71	99(111)	Pintea Viteazul	75	22	123						
72	100(115)	Muscu	123	36	92						
73	101(117)	Cîntecul lui Păun haiducul	34								
74	103(121)	Cernea	34								
75	104(122)	Căpitanu	22								
76	110(130)	Cîntecul lui Iorgovan	54								
77	112(134)	Stanciu	54								
78	118(154)	La curțile Vilcului	75								
79	123(161)	Cîntecul lui Radu	54								
80	125(169)	Aiduc Velcu	69	61							
81	126(171)	Codrean	107	36	88	120					
82	127(172)	Cîntecul haiducilor	75	56	17	4					
83	128(173)	Stan din Bărăgan	102								
84	129(174)	Cîntecul lui Ghimiș	15	54							
85	137(177)	Cîntecul lui Săcală	56	16							
86	143(190)	Cîntecul lui Dăian	54								
87	146(196)	Miorița	93	96							
88	147(196)	Miorița	93								
89	150(196)	Miorița	70	90							
90	151(196)	Miorița	83	93							
91	154(197)	[Ciobanul, sora și zmeii]	73								
92	155(199)	Gealip Costea	70								
93	157(201)	Șaicu	12	93							
94	159(206)	Codreanu	78								
95	163(210)	Monastirea Argeșului	62	28							
96	164(210)	Meșterul Manole	10	62	127	76					
97	165(210)	Zidirea mănăstirii Argeșului	62	127	33	76					
98	166(210)	Meșterul Manole	62	127	76						
99	167(211)	Dobrișan	120	7	111	74	10	90	78		
100	168(212)	Mircea Ciobănașul	71								

Nr. crt.	Nr. catalog	Numele subiectului	Numărul formulei								
101	170(214)	Mihai-vodă și Radu Calomfirescu	60	69	30	36	116	110			
102	171(215)	Vartici	38								
103	173(217)	Dediu vornicul	67	39	8						
104	174(218)	Iordăchiță a Lupului	66	8	110						
105	175(219)	Ștefan Vodă și vlădica Iuon	60								
106	176(221)	Vintilă-vodă	83	74							
107	178(224)	Bucă-Bucăleț	119								
108	179(225)	Armaș Dragomir	95	90							
109	181(227)	Aga Bălăceanu	61	43	38	114	122	110			
110	183(229)	Constantin Brâncoveanu	10								
111	184(230)	Mogoș Vornicul	120	85	10	66	40				
112	185(231)	Enea vameș-mare	45								
113	186(233)	Mateaș-crai	60								
114	189(235)	Brumărelul	127	37							
115	192(237)	Mierla și sturzul	62								
116	193(238)	[Voinicel străin]	60								
117	195(239. II)	Voinicos străin	60	106							
118	198(241)	[Vălean]	25	74							
119	199(242)	Milea	50	115							
120	204(245)	Drăguțul necredincios blăstămat de mândrăsa	123	25	8						
121	216(252)	Rădița	34								
122	217(253)	Călina-Mălina	127	90							
123	223(260)	Cîntecul Crișului	96	33	127						
124	224(261)	D-aba gagă (D-aba lele)	127	44	84						
125	225(262)	Năiță	99								
126	235(273)	Răzbunarea	26								
127	239(277)	Osinditii	32								
128	240(278)	Pe-o vale, pe-o cărare	96								
129	246(285)	Fata răpită	96								
130	247(286)	Ghiță Cătănuță	76	48	58	28	65				
131	248(287.I)	Oleac	91	20							
132	251 (288.I,1)	Nevasta fugită	76								
133	254 (288.II,1)	Iancu și Lena	28								

Nr. crt.	Nr. catalog	Numele subiectului	Numărul formulei								
134	258 (291.I)	Ienășel cel frumușel	1								
135	260 (291.III)	Roșmon-crai	1								
136	261(292)	Cîntecul lui Oancea chirigiu	35	37	110						
137	265(300)	Niță și drăguțu	74								
138	267(302)	Nicolcea	92	120							
139	272(306)	Soacra rea	51								
140	276(313)	Dedel	94								
141	281(319)	Pătru ăl cu peștele	5								
142	282(320)	Pe lunca Aneștilor	32								
143	284(322)	La temniță la Boița	127	123							
144	286(325)	Barbu	36								
145	292(334)	Cîntecul lui Gică Moraru	9								

Tabelul de mai sus cere cîteva explicații. Astfel, numărul curent aparține numerotării noastre, care este fatalmente alta decît cea a lui Amzulescu. În coloana a doua e numerotarea de catalog a lui Amzulescu (prima cifră reprezintă numărul curent al textului publicat de el, iar cea de a doua numărul catalogului). Urmează o coloană unde sînt înscrise titlurile textelor după cum apar ele în antologia lui Amzulescu și apoi o serie de 9 coloane în care sînt trecute numerele de ordine ale locurilor comune corespunzător indicelui întocmit de noi și publicat în cap. VII al lucrării de față. Tabelul arată că: din cele 300 de texte publicate de Amzulescu, numai 145 cunosc întrebuințarea locurilor comune, și noi am reținut această situație. Aceasta arată că utilizarea locurilor comune, deși este o chestiune generală, nu are o funcție particulară obligatorie. Abia mai puțin de jumătate din textele antologiei lui Amzulescu, întocmită cu materialele caracteristice pentru subiectele respective, cunoaște întrebuințarea locurilor comune. Subliniem prin aceasta lipsa de rigiditate a procedeului, fapt care ni se pare extrem de important cînd e vorba să definim procesul de creație în folclorul românesc. Urmărind în tabel aceeași problemă pînă la capăt, observăm că peste 60 de texte, din cele 145 repertoriate, ceea ce reprezintă 44%, cuprind cîte un singur

loc comun; în schimb, două (respectiv nr. 9 și 54) cuprind cîte 9 locuri comune. Alte două subiecte (nr. 32 și 61) cuprind cîte 8 locuri comune, iar alte 4 (nr. 26, 36, 41 și 99) cîte 7 asemenea locuri. Oferim mai jos o situație comparativă:

Locuri comune	Numărul de texte:	Proporția:
1	64	44%
2	34	23%
3	19	13%
4	9	6%
5	9	6%
6	2	1%
7	4	2%
8	2	1%
9	2	1%

Această situație arată că utilizarea locurilor comune este dominată de o sobrietate extrem de mare: foarte puține sînt textele ce cuprind peste 5 locuri comune (abia 10), ceea ce reprezintă 5% din textele antologiei. Marea majoritate a textelor cuprinde între 1 și 5 locuri comune, păstrîndu-se o riguroasă ordine descrescătoare pe măsura utilizării unui număr mai mare de locuri comune. Se elimină astfel monotonia ce ar rezulta din folosirea la exces a acestor prefabricate artistice. Aceasta dovedește însă că utilizarea locurilor comune nu se face în mod mecanicist, în sensul că lăutarii sînt conștienți de valoarea lor și le utilizează numai atunci cînd ele aduc un spor expresiv în cîntecele respective. Accentul se pune pe sobrietate, măsură și eficiență artistică. Nu știm cum se petrec lucrurile în alte părți, pentru a stabili unele raporturi comparative mai expresive. În cartea, mai sus pomenită, a lui P. D. Uchov, aflăm un exemplu izolat, în care se arată că într-un text intitulat Илья Муромец и Соловей Разбойник există 13—14 locuri comune, după două variante deosebite[21]. Numărul de locuri comune în acest subiect, față de ceea ce cunoaștem la noi — după situația de mai sus — este extrem de mare. Nu știm dacă aceasta e o însușire tipică pentru bîlinele rusești; oricum, constatăm aici că utilizarea locurilor comune diferă foarte mult în cadrul folclorului aceluiași popor și pare să difere și atunci cînd se ia în considerare folclorul unor popoare deosebite.

Dar tabelul care l-am oferit mai înainte cuprinde și o sumă de indicii de alt ordin. Astfel, Al. Amzulescu a cuprins în antologia sa 4 variante ale *Mioriței* (nr. 87—90) și alte 4 variante ale baladei *Meșterul Manole* (nr. 95—98). Dacă stăm să considerăm prezența locurilor comune în *Miorița*, constatăm că 3 variante (nr. 87, 89 și 90) cuprind fiecare cîte 2 locuri comune, iar a patra dintre ele (nr. 88) cuprinde un singur loc comun; la variantele *Meșterului Manole*, constatăm aceeași instabilitate (2 variante — nr. 96 și 97 — au 4 locuri comune, una are trei — nr. 98, iar a patra — nr. 95 — are numai două locuri comune). Aceeași instabilitate o observasem și la bîlina rusească citată de P. D. Uchov, varianta lui Rîbnikov avînd 13, iar cea a lui Ghilferding 14 locuri comune. Se vede așadar că nu toți cîntăreții utilizează locurile comune în același mod, ei nu le pun totdeauna în același loc, respectiv nu există o relație de obligativitate între subiect și între locul comun ce i se poate atașa. Și pentru că aceasta este o chestiune ce trebuie gîndită mai temeinic oferim mai jos cîteva cazuri tipice pentru o discuție circumstanțiată. Dăm astfel situația pentru două subiecte așa cum apar ele în diferite culegeri. E vorba de cîntecul lui *Badiu* și cel al lui *Miu haiducul*.

Badiul

Alecsandri	G. Dem. Teodorescu	Amzulescu: Cîntece bătrînești	FOM, vol. I
10	15	15	—
91	91	91	91
20	36	64	114
114	20	55	—
—	35	36	—
—	25	49	—
—	4	25	—
—	—	102	—
—	—	114	—

Miu Haiducul

G. Dem. Teodorescu, 1.	G. Dem. Teodorescu, 2	Amzulescu: Cîntece bătrînești	FOM, vol IV, 221.	FOM, IV, 222
60	60	125	5	5
5	5	57	125	125
49	125	5	57	57
50	57	49	46	49
18	49	50	49	50
—	50	111	50	64
—	67	98	64	111
—	56	112	2	22
—	—	56	70	70
—	—	18	—	18
—	—	13	—	92
—	—	—	—	13
—	—	—	—	—

Cele două situații de mai sus arată că nu este vorba numai de prezența numerică mai mare sau mai mică a unor anumite locuri comune în cuprinsul celor două subiecte, ci că există unele locuri comune stabile (în măsura în care se poate vorbi de o anume stabilitate într-un proces atît de fluid cum este creația folclorică) și alte locuri comune ce par introduse accidental. Astfel, la subiectul *Badiul* stabil este locul comun nr. 91 (portretul femeii) care apare în toate cele 4 variante luate în considerare, deși nu este legat de esența dramatică a întîmplării povestite; în 3 variante apare nr. 114, element de bază al narațiunii, în sensul că rezolvă tensiunea dramatică a piesei. Oricum însă, faptul că într-o variantă sînt 9 locuri comune și într-alta numai 2, arată că utilizarea lor rămîne la libera plăcere a lăutarului. Există obișnuința de a folosi în anumite puncte ale textului anumite locuri comune (de pildă nr. 15 la începutul textului și 114 aproape de final) dar aceasta nu scade cu mult din libertatea de creație a cîntărețului. Nu este vorba de ceva atît de rigid, încît să nu se poată fără. Exemplul celui de al doilea cîntec este întru totul asemănător. În toate cele 5 variante apar numai 2 locuri comune despre care putem presupune că ar avea deci un caracter oarecum stabil (nr. 49 și 50); celelalte apar mai rar, iar unele chiar sporadic. Lucrul este valabil și pentru alte texte și se face vizibil mai ales în cazul celor culese de la doi sau mai mulți cîntăreți. Oferim aici 3 exemple extrase din vol. de *Cîntece bătrînești* al lui Al. I. Amzulescu, Cîntecul *Antofiță al lui Vioară* a fost interpretat de:

— lăutarul V. Tetin: *60, 5,* 6, 37, *50, 119, 82, 8*

— lăutarul V. Burcea: *60, 5, 50, 119,* 16, *82, 8*

Constatăm că tradiția acestui text e destul de fixă, deoarece are 3 puncte cu desfășurare identică: la început (60, 5), la sfîrșit (82, 8) și într-un punct median (50, 119).

Cîntecul *Novac. Însurătoarea lui Ioviță* a avut următoarele interpretări:

— lăutarul Șt. Neagu: *60, 50,* 104, 44, 117, *84.*

— lăutarul M. Burcea: *60, 50,* 63, 52, 5, 103, *84,* 104, 12.

Textul începe la amîndoi la fel (60, 50), dar pe urmă evoluează diferit, cu toate că, la un moment dat, mai există un punct comun (84).

Cîntecul *Doicin bolnavul* a fost și el diferit interpretat, de

— lăutarul N. Candoi: *89,* 44, 117, 103, 31, 43, *113,* 122

— lăutarul St. Neagu: *89,* 27, 99, 81, *113,* 24,110.

Variantele sînt mai independente una față de alta, cu toate că încep la fel (89) și pe drum se mai întîlnesc într-un punct (113). E o regulă însă ca începutul textelor să fie mai sever tradițional? Faptul merită o cercetare independentă. Este așadar perfect îndreptățit să considerăm locurile comune, nu ca părți ale textului, ci ca părți ale stilului; ele nu aparțin cîntecelor, ci cîntăreților. Cîntărețul are libertatea de a-l folosi sau nu, după ceea ce intenționează să facă în momentul concret al execuției. El nu suportă o constrîngere totală și ori de cîte ori avem prilejul de a descoperi o umbră măcar de libertate în activitatea cîntărețului putem vorbi despre creație și despre faptul că stilul tradițional, atît de formalizat, îngăduie totuși activitatea spontaneității creatoare a cîntărețului. Indicele, întocmit de noi pe un material mult mai larg decît antologia pe care Amzulescu și-a elaborat catalogul, ne oferă posibilitatea de a observa că anumite locuri comune par să se fi specializat pentru anumite subiecte. Ele sînt atît de caracteristice pentru un subiect sau altul, încît s-ar putea presupune că s-au născut în legătură cu subiectele respective, prezența lor în cuprinsul acelor subiecte acționînd ca un fel de constantă artistică. Desigur, aceasta este numai o presupunere, deoarece nici un alt argument nu poate servi la determinarea timpului cînd a fost elaborat un loc comun și nici contextul artistic în care a fost creat. Întocmim, în continuare o listă cu asemenea locuri comune caracteristice pentru anumite subiecte, subliniind încă o dată că nu este vorba decît de o probabilitate.

Nr. formulei	Numirea formulei	Subiectul poetic	Numărul de variante
4	Avertisment	Marcu Viteazul	10
5	Banchetul	Miu haiducul	19
7	Berbecele fabulos	Șarpele	11
		Dobrișan	10
10	Caicul turcesc	Tănislav	7
12	Calul năzdrăvan	Toma Alimoș	12
13	Capitularea domniei	Miu haiducul	14
		Pătru haiducul	7
16	Chinuirea prizonierului	Badiu	15
18	Contrarietate	Miu haiducul	9
21	Cruzime	Gheorghelaș	10
28	Durata luptei	Ghiță-Cătănuță	21
30	Fazele luptei	Ghiță-Cătănuță	6

Nr. formulei	Numirea formulei	Subiectul poetic	Numărul de variante
48	Întîlnirea adversarilor	Gheorghelaș	12
49	Într-ajutorare	Miu haiducul	13
50	Întrebarea epică	Miu haiducul	22
		Milea	16
		Gruia	14
		Iencea Sibiencea	6
51	Înverșunarea eroului	Ion ăl Mare	9
52	Lauda haiducului	Radu Anghel	8
56	Loc părăsit și neumblat	Miu haiducul	8
57	Locul execuției	Miu haiducul	18
58	Lupta dreaptă	Ghiță-Cătănuță	30
64	Milostivirea	Corbea	12
65	Mizoginism	Tănislav	10
		Corbea	10
		Ghiță-Cătănuță	8
66	Moment de derută	Marcu viteazul	8
70	Oaia năzdrăvană	Costea	10
72	Om și natură	Ghiță-Cătănuță	24
73	Opțiunea eroică	Ilincuța Șandrului	65
		Soarele și luna	11
74	Ora fatală	Vălean	22
81	Peisaj de cîmpie	Șarpele	12
82	Peisaj de luncă	Tănislav	19
84	Performanță voinicească	Corbea	23
85	Periodicitate nerituală	Mogoș vornicul	9
		Voica	14
89	Portretul arapului	Doicin	16
		Chira Chiralina	30
114	Strategie	Gruia lui Novac	20
115	Suferințele prizonierului	Badiu	9
		Corbea	28
		Milea	25
125	Vînătoarea	Miu haiducul	33
126	Zăvorîrea porților	Corbea	13
		Letinul bogat	6
127	Ziua nefastă	Iovan Iorgovan	8

Din conspectarea tabelului se desprind cîteva concluzii din cele mai interesante. Prima are în vedere acele subiecte care cuprind mai multe asemenea locuri comune caracteristice. Printre acestea, citățm în primul rînd cîntecul lui *Miu haiducul* care cuprinde nu mai puțin de 8 asemenea locuri comune (5, 13, 18, 49, 50, 56, 57, 125). Dacă ne întoarcem la tabelul anterior, unde discutam despre acest subiect, observăm că aproape toate locurile

comune ale acestui subiect sînt din cele caracteristice. Subiectul este aşadar extrem de formalizat: e puternic strîns între numeroase (în jur de 10) locuri comune, pe care tradiţia cere să le aflăm în mai toate variantele sale. Deci cîntecul lui *Miu haiducul* este bazat în foarte mare măsură pe convenţionalism tradiţional; e probabil că poate servi ca eşantion pentru studiul structurii poetice a genului întreg. Într-o situaţie relativ asemănătoare este şi textul *Ghiţă Cătănuţă*, care este articulat pe 5 asemenea locuri comune (28, 30, 58, 65, 72), ca şi *Corbea* (nr. 64, 65, 84, 115, 126). Cea de a doua observaţie ce o putem face pe marginea acestui tabel are în vedere acele locuri comune care devin caracteristice pentru mai multe subiecte. Aşa avem, de exemplu, locul comun cu nr. 50 (întrebarea epică) ce apare în numeroase variante ale subiectelor *Miu haiducul* (22 var.), *Milea* (16 var.), *Gruia* (14 var.) şi *Iencea Sibiencea* (6 var.), sau cel cu nr. 65 (mizeginism) care apare în *Tănislav* (10 var.), *Corbea* (10 var.) şi *Ghiţă Cătănuţă* (8 var.). În toate aceste cazuri, nu se poate face nici o presupunere plauzibilă despre geneza respectivelor locuri comune într-un anumit context. Ceea ce ştim însă cu precizie este că un anume loc comun s-a născut într-un anumit ciclu al cîntecului nostru epic. Astfel, putem crede că locul comun cu nr. 59 (lupta haiducească) este mai nou decît celelalte feluri de luptă cristalizate stereotip, deoarece introduce în discuţie armele de foc, respectiv *durda* haiducului. Dincolo de această foarte largă apreciere nu se poate trece. Tot aşa nr. 7 (berbecele fabulos) şi 70 (oaia năzdrăvană) trebuie să se fi născut în ciclul păstoresc, unde apariţia lor este firească, organică, precum se vede şi din faptul că primul apare caracteristic în cîntecul lui *Dobrişan* (10 variante), iar al doilea în cîntecul lui *Costea* (10 variante). Ducînd raţionamentul pînă la capăt, putem spune deci că locurile comune sînt elemente ale codului cu ajutorul căruia se comunică mesajul artistic; ele participă la mesaj numai în măsura în care, prin situaţia lor ambiguă, nuanţează semnificaţia textului. Dar aceasta trebuie încă dovedit. A treia şi ultima observaţie, ce ne-o permitem pe marginea tabelului de mai sus, are în vedere o chestiune de proporţie. Fiind vorba de cantităţi şi mase, sîntem îndreptăţiţi să pretindem concluzii de acelaşi fel. Faţă de cele 127 de locuri comune de care ne ocupăm, nu mai puţin de 36, deci mai mult de un sfert (exact: 28%) fac parte din categoria celor caracteristice pentru subiecte anume. Aceasta arată că, în fond, locurile comune sînt investite

de cîntăreți cu o funcționalitate destul de rigidă, ele au o finalitate certă, nu sînt gratuite și nu pot fi utilizate anarhic, după bunul plac al diverșilor lăutari. Dar utilizarea lor este totuși facultativă, întrucît ține de momentul concret al performanței. Cea mai mare parte a locurilor comune, respectiv 91 (ceea ce reprezintă 72%) nu par a avea același caracter funcțional; cîntăreții sînt mai liberi în folosirea lor. Cel puțin așa indică cifrele pe care le avem la dispoziție. Desigur, că în această privință, cercetările trebuie duse pînă la capăt.

Dacă acceptăm concluzia că lăutarii au la îndemîna lor, pentru procesul personal de creație pe lîngă alte mijloace de compoziție (formule, teme, scheme formulare, deprinderi tehnice etc.), și o rezervă atît de mare de locuri comune, este necesar să vedem cum se comportă fiecare individ față de acest fond social și colectiv. Din documentele publicate pînă azi reiese că nici un cîntăreț din toți cîți au fost anchetați, de-a lungul perioadei de cînd se face folcloristică în țara noastră, nu au cunoscut întreaga rezervă de locuri comune. Desigur, o parte din constatarea aceasta ține și de folclorist, care nu a înregistrat toate repertoriile și nu a fost atent la fenomenul acesta (ori tocmai pentru că a fost atent, a eliminat ceea ce i se părea o repetiție molestă). Dar documentul e document și interpretat cum se cuvine arată ceea ce am afirmat mai sus. În funcție de repertoriul său de subiecte și de tradiția locală pe care o întrupează, lăutarul cunoaște un număr limitat de locuri comune și limitarea aceasta este cauza monotoniei observate de unii cercetători în cîntarea lor. Cu cît rezerva de locuri comune a unui cîntăreț este mai mare, iar utilizarea lor mai activă, cu atît scade monotonia datorită repetării lor. Dar aici mai trebuie făcută o distincție: monotonia aceasta are în vedere întregul său repertoriu de cîntece epice și nici un cîntăreț nu-și cîntă deodată tot repertoriul în fața publicului său, pentru ca acesta să-l poată aprecia în totalitatea sa. O concluzie ni se impune deci cu toată tăria; cîntăreț bun este acela care deține un stoc mai mare de mijloace tradiționale în stare activă (deci conștientă); ceea ce este exact la antipodul creatorului de literatură.

Iată o nouă deosebire între creația literară (scrisă) și creația folclorică (orală). Dar cu cît este mai mare stocul acesta de mijloace convenționale, cu atît scade probabilitatea recurențelor și se mărește locul pentru noutatea tradițională și individuală.

Pentru discuția noastră, am luat în considerare 3 colecții

mai importante, în care referirea la cîntăreț este clară, indiscutabilă. Astfel, ne-am oprit la culegerile lui G. Dem. Teodorescu, Nicolae Păsculescu și Al.I. Amzulescu [22]. Din prima și ultima am luat cîte 3 cîntăreți, din cea de a doua, 4 lăutari. Pe baza datelor furnizate de cazurile analizate, am putut întocmi următoarea situație:

Colecția	Cîntărețul	Texte cîntate	Formule indentificate	Proporția	Obs.
G. Dem Teodorescu, 1885	Petrea Crețu-Șolcanul	32	42	33%	
	Șerban Mușat	12	24	18%	
	I. N. Pantelimoneanu	6	19	14%	
Nicolae Păsculescu, 1910	Lucan Candoi	16	38	29%	
	Petrică Mircea Ioniță	9	27	21%	
	Fănică Radu	11	22	17%	
	Petre Stăncilă	11	9	7%	
Al. I. Amzulescu, 1974	Marin Dorcea	11	24	18%	
	Const. Mustățea	10	12	9%	
	Mihai Constantin	11	36	28%	

Situația arată că lăutarii ce au cîntat mai multe texte au dovedit cunoașterea unui mai mare număr de locuri comune. Astfel, Petrea Crețu-Șolcanul, celebrul lăutar al Brăilei a cîntat 32 de cîntece și a utilizat 42 locuri comune (față de totalul de 127, reprezintă 33%, deci abia a treia parte); Lucan Candoi, din Celei-Olt, lăutar cu bun renume și o posteritate artistică remarcabilă, a fost notat cu 16 texte la care a folosit 38 de locuri comune (reprezentînd 29%); Mihai Constantin, probabil cel mai talentat cîntăreț al epocii noastre, de la care s-a cules la Institutul de cercetări etnologice și dialectologice 35 de texte [24], la cele 11 texte transcrise de Amzulescu a utilizat 36 de locuri comune (deci 28% față de total). Aceasta, cum am arătat mai sus, nu înseamnă că aceste locuri comune ar fi mai mult ale cîntecelor respective și mai puțin ale repertoriului general de mijloace artistice (ale codului). Dar situația mai arată că tocmai lăutarii cei mai buni, care aveau un repertoriu mai bogat de texte și se bucurau în epocă de cel mai

mare prestigiu și de cea mai mare popularitate, dețineau și cel mai mare număr de locuri comune, deci aveau la dispoziția lor cele mai multe și variate mijloace artistice de re-creare a tradiției. Dacă acesta este adevărul, atunci Petrea Crețu-Șolcanul, informatorul principal al lui G. Dem. Teodorescu, rămîne exemplarul cel mai strălucit al artei orale. Dar cel mai bun lăutar cunoscut pînă acum a utilizat o treime din stocul de locuri comune identificat de noi, ceea ce înseamnă foarte multe lucruri. În general, proporția realizată de cei mai buni cîntăreți se plasează între 28% și 33%. De acum înainte, în caracterizarea diverșilor cîntăreți trebuie să se țină seama și de coeficientul de utilizare a locurilor comune și dacă la acesta se va adăuga și calificativul referitor la modul cum fiecare utilizează locurile comune în compunerile sale, atunci abia credem că vom fi în măsură să apreciem just arta creatoare a cîntăreților noștri epici.

Două probleme ni se impun în continuare, și anume stabilitatea în timp și în spațiu a acestor locuri comune. Spuneam mai sus că ele constituie fondul principal al mijloacelor de expresie pe care le mînuiește un cîntăreț. E acum cazul să vedem cum evoluează acest fond odată cu trecerea timpului, să aflăm eventual rata de înnoire a codului artistic tradițional. Din păcate, constatările noastre nu pot avea caracter destul de ferm, întrucît ele se bazează numai pe vechea culegere a lui Vasile Alecsandri, care n-a fost întocmită cu scopuri științifice și, cu toate marile sale merite, este supusă cauțiunii. Prospectînd colecția lui Alecsandri, am putut identifica în 54 de texte epice 34 de locuri comune din indicele nostru[25]. Aceasta reprezintă 26% față de total. Constatăm așadar că peste un sfert din locurile comune, găsibile și azi în creația vie, aveau acum 120 și mai bine de ani aceeași funcție artistică. Deci măcar o parte a fondului actual de locuri comune dovedește o mare stabilitate în ceea ce privește factorul timp. Pentru că cea mai mare parte a pieselor sale, Alecsandri le-a cules din Moldova, unde încă în epoca sa cîntecul epic intrase în faza de destrămare, nu se putea să întîlnim în colecția sa un procent mai mare decît acel arătat mai sus. Menționăm, de pildă, că din cele 54 texte luate în discuție, 28 nu cuprind locuri comune; or, lipsa locurilor comune pare să arate că e vorba de destrămarea genului, prin sărăcirea rezervei tradiționale de cod. În felul acesta, situația colecției lui Alecsandri are în vedere numai 26 de texte, cele cîntate în spiritul și cu mijloacele tradiționale

caracteristice. Este știut că fondul principal de cuvinte al unei limbi se modifică foarte încet, constituind, de fapt, constanta sau permanența acelei limbi, tot așa, fondul principal al codului artistic popular se modifică foarte încet, el constituind permanența acelui cod. Codul este un element retardant; el este factorul care susține tradiția. El reprezintă elementul colectiv care intră în creația folclorică individuală, de aceea suferă mai puține mutații și exemplul lui Alecsandri — fără să fie cu totul relevant — e totuși elocvent pentru ceea ce aveam de demonstrat. Prin stabilitatea lor, probabil seculară, locurile comune reprezintă pilonii puternici ai tradiției epice și această însușire trebuie reținută. Mai putem discuta aici un caz individual. Mai sus am vorbit despre Lucan Candoi, informatorul lui Nicolae Păsculescu. Printr-o fericită întîmplare, cunoaștem pe un fost elev al său, Nicolae Candoi (Turică). De la acesta au fost notate 7 texte, cu 19 locuri comune. Prin suprapunerea materialelor, obținem următoarea situație:

Lucan Candoi: nr. 1, 4, 5, 9, 10, *13*, 14, 16, 20, 25, 30, 38, 40, 46, 49, 50, *55*, *56*, 57, 60, 65, 66, 84, 85, 91, 93, 98, 103, 104, 111, 114, 118, 119, 120, *122*, 124, 125, 126 = 38 .locuri comune.

Nicolae Candoi (Turică): nr. 12, *13*, 19, 27, 31, 43, 44, *55*, *56*, 69, 71, 88, 89, 95, 100, 113, 117, 121, *122* = 19 locuri comune.

Deci numai 4 locuri comune sînt identice la elev și maestru. Celelalte le va fi dobîndit de la alți cîntăreți, în împrejurări pe care nu le cunoaștem. Ceea ce pare să rezulte de aici ca o idee de bază e faptul că maestrul a transmis elevului său nu texte anume, ci o metodă, o anume obișnuință pe care elevul a fixat-o apoi prin îmbogățirea rezervei sale de locuri comune. Procentual, ținînd seama că elevul a cîntat ceva mai puțin de jumătate din repertoriul maestrului său, era normal ca și locurile comune să oglindească aceeași proporție: 19 la 38. Ar fi de încercat o dată, cînd documentele ar fi mai abundente și mai bine întocmite, o cercetare urmărind să afle coeficientul de locuri comune la text pentru a exista un criteriu stabil de comparare a diverselor texte și a diverșilor cîntăreți. Pînă atunci însă, exemplul celor doi Candoi arată stabilitatea locului comun ca element de creație și forța tradiției locale la distanță de două generații.

A doua problemă ce trebuie, dacă nu rezolvată, măcar adusă în discuție, se referă la aspectul spațial al rezervei de locuri comune.

Pornind de la observația că circulația cîntecului epic românesc s-a limitat, în ultima vreme, la zona dunăreană a țării (Banatul, Oltenia, Muntenia și Dobrogea) cu o mai accentuată vigoare în cîmpia olteană, ar trebui să ne limităm și noi la discutarea datelor furnizate de această zonă. În legătură cu zona de care vorbim, trebuie să remarcăm extrem de marea unitate a rezervei naționale de locuri comune epice. Astfel, în Dobrogea imediat de după realipirea ei la statul român în 1878, T.T. Burada nota o sumă de texte epice în care se află 17 locuri comune [26]. Aceasta arată unitatea culturală a românilor de pe ambele maluri ale Dunării de jos, încă din perioada de dinaintea unirii. O culegere a lui Gheorghe C. Mihalcea din vremea noastră, confirmă datele anterioare, aducînd 16 asemenea locuri comune [27]. Cunoscînd că numai un singur specimen e comun celor două culegeri, dobîndim un total de 32 de locuri comune dobrogene din totalul național de 127. La aceeași zonă aparține și regiunea Timocului, unde culegerea lui G. Giuglea și G. Vîlsan de la începutul secolului nostru ne oferea cifra de 26 locuri comune, iar culegerea mai nouă a lui Sandu-Timoc, nu mai puțin de 45. Prin adunarea materialelor, ajungem să avem în regiunea Timocului 55 de locuri comune, ceea ce reprezintă un procent extrem de ridicat, de 44%. Cu toate că Dobrogea și Timocul au fost despărțite de restul țării prin toată lățimea Dunării, cultura pe care au creat-o oamenii de acolo a fost perfect unitară cu cea din stînga fluviului, ori datorită contactelor dintre oameni (acestea mai rare și mai puțin eficiente), ori pe baza unui fond comun unic determinat de limbă și de servitutile artistice impuse de stilul oral). În Transilvania, unde cîntecul epic a avut o evoluție deosebită în ultima vreme [28], și în Moldova, unde destrămarea genului s-a manifestat puternic încă de la sfîrșitul secolului trecut, aflăm destule urme despre vechea unitate a fondului de mijloace stilistice al poporului. Folosind culegerile lui Ion Diaconu din Vrancea [29], am putut afla 16 locuri comune (12%) în satul Nereju; culegerea *Folclor din Moldova*, vol. II ne-a oferit 14 locuri comune (11%) pentru Vicov jud. Suceava [30], și culegerea lui D. Furtună ne-a oferit alte 9 locuri comune (7%) pentru zona Vlăsinești-Dorohoi [31]. În Transilvania (Munții Apuseni)[32] am aflat 2, iar în Maramureș [33], numai 5. Aceasta arată că a existat o remarcabilă unitate stilistică a culturii orale românești, peste vremelnicele împărțiri politice la care a fost supus, în trecut, pămîntul și poporul românesc. Despre unitatea culturii populare

românești, și a folclorului în special, s-a vorbit de multe ori, de cine trebuie și de cine nu trebuie, de aceea avem mai mult afirmații declarative decît probe și demonstrații. Iată că acum avem ocazia să semnalăm unitatea aceasta, pe baza tuturor exemplelor de mai sus, la un nivel extrem de fin și de subtil, al mijloacelor de expresie artistică.

L.A. Astafieva, încercînd o clasificare a laitmotivelor din bîlinele rusești [34], le împarte în 4 grupe, după criterii ce nu țin de natura obiectului. Astfel, ea distinge aceste 4 grupe după sensul lor general, în: laitmotive cu caracter patriotic; laitmotive cu caracter etic, cu problematică morală; laitmotive convenționale; laitmotive referitoare la viața de familie și viața orășenească. Într-o a cincea grupă, cercetătoarea dispune laitmotivele din ciclul bîlinelor novgorodiene. Găsim în această clasificare cel puțin două vicii de formă: în primul rînd, clasificarea nu pleacă de la o bază estetică, deși funcția codului artistic este una de ordin estetic; în al doilea rînd, reproșăm autoarei faptul că nu este consecventă în ceea ce privește punctul de vedere al clasificării sale. Este o cerință fundamentală a logicii de a clasifica fenomenele observate dintr-un singur punct de vedere. L.A. Astafieva nu are un punct de vedere consecvent: împărțirea sa e astfel făcută încît s-ar părea că patriotismul nu este o atitudine etică, iar viața orășenească și de familie s-ar desfășura și ea în afara unor cadre morale. Recunoaștem că orice clasificare este o operație foarte dificilă și nici nu ne propunem să facem noi una, pentru că ni se pare inadecvată obiectului. Cele cîteva distincții pe care le vom opera în materialul românesc urmăresc numai să accentueze asupra funcției estetice a locurilor noastre comune. În primul rînd, trebuie să arătăm aici că — fiind vorba de cîntec epic — primează funcția narativă. Dar tocmai pentru că și cîntecul epic are nevoie să plasticizeze anumite momente din desfășurarea narațiunii, s-a constituit o rezervă de locuri comune descriptive. Cum arăta încă B. Delavrancea, „poporul român instinctiv a priceput că într-o poemă [trebuie să subînțelegem: epică], o descripție amănunțită ar fi un nonsens, și pentru că poezia ar fi neputincioasă de a reproduce un tablou din natură, și pentru că ar tărăgăni acțiunea, scopul de căpetenie al ei. El s-a mulțumit cu cîteva note dominante, cu cîteva semne caracteristice, cu cîte o sinteză vie și puternică"[35]. Observația lui Delavrancea trebuie completată astfel: pentru a nu aluneca în descriptivism — situație necon-

formă cu esența cîntecului epic — s-au construit locuri comune de dimensiuni atît de reduse încît utilizarea lor nu constituie o abatere de la funcția narativă de bază a poemelor. Numai în rare cazuri, se stăruie mai mult asupra elementului descriptiv și atunci se vădește cu putere intenția de psihologizare a respectivelor texte. Din rîndul elementelor descriptive fac parte **portretele** și **peisajele**, care mai toate fac parte din categoria locurilor comune. Astfel, avem nu mai puțin de 9 portrete (nr. 89—97 din indicele nostru), pe care le oferim în continuare, notînd în dreptul fiecăruia versul pivot:

89. Portretul arapului: *harapu buzat*
90. Portretul călugăriței: *neagră la hăinuță*
91. Portretul femeii: *cu sprinceana trasă*
92. Portretul haiducului: *cu mustăți în varvaric*
93. Portretul mamei: *de-o maică bătrînă*
94. Portretul prizonierului: *barba-i bate brațele*
95. Portretul străinului: *cu căciuli pe spate*
96. Portretul tînărului: *fețișoara lui*
97. Portretul voinicului: *cu mustăți în toate părți*

Versul pivot caracterizează fiecare formulă în parte, grupînd în jurul său alte versuri adiționale care lărgesc portretul, sau versuri de legătură cu contextul de inserție. La aceste 9 clișee se mai pot adăuga unele elemente portretistice cu caracter difuz, cum ar fi:

6. Bătrînețea: *genele cu cîrjile*
20. Cosmetică folclorică: *buze moi la rumeneală*
34. Găteala fetei: *taxidită cu parale*
35. Găteală femeiască: *Și brîu lat din Țarigrad*
47. Intemnițatul: *Șade-n apă pînă-n sapă*

ceea ce ridică numărul elementelor de intenție portretistică la 14, reprezentînd 11% față de total și, desigur, o proporție foarte ridicată.

Alături de aceste elemente descriptive, trebuie să socotim și pe cele cu interes peisagistic. Acestea sînt în număr mai redus, întrucît e mai puțin important în cuprinsul poeziei epice *unde are loc acțiunea* decît *cine desfășoară o anumită acțiune*. Portretele capătă astfel un puternic caracter simbolic. Peisajele, în număr de 5, sînt următoarele:

79. Peisaj cu iarbă: *La vîrf se găităneşte,*
80. Peisaj cu ploaie: *De trei zile cură,*
81. Peisaj de cîmpie: *Numai dalba colelie,*
82. Peisaj de luncă: *La răchita cocoşată,*
83. Peisaj de pădure: *Sus frunza-i rotundă.*

La acestea ar mai fi de adăugat:

3. Ascunziş în natură: *Unde calci, urmă nu faci,*
56. Loc părăsit şi neumblat: *Cu troscot verde-nvelit,*

clişee care au şi ele un puternic accent peisagistic. Aceste elemente, în număr de 7, reprezintă 5,5% şi ridică proporţia elementelor descriptive de acest gen la 16,50%.

Urmează **descrierea unor acţiuni,** ceea ce, de fapt, ne oferă cîteva mici tablouri, zugrăvite rapid, cu tuşe groase şi energice, foarte caracteristice. Şi cum de cele mai multe ori conflictul epic se concretizează în încleştarea dramatică a eroilor, oferim aici exemplele referitoare la luptă:

28 Durata luptei: *Zi de vară pînă-n seară,*
30 Fazele luptei: *Cînd fu soarele-n amiaz,*
58 Lupta dreaptă: *Lasă puşca că-i hoţească,*
59 Lupta haiducească: *Turna praf cu chivăra,*
61 Măcelul duşmanilor: *Şi îi taie tot grineşte,*
69 Năvala în duşmani: *Ca un vînt viforît,*
113 Stratagema: *Ţi s-a desfăcut chinga,*
114 Strategie: *Bate tu mijloacele,*
116 Surpriză şi improvizaţie în luptă: *Cizma din picior scotea,*
122 Victoria eroului: *Scoase-o brazdă ca de plug.*

Toate aceste exemple au un mare grad de vizualitate. Cum tovarăşul principal al eroului epic este **calul,** era normal ca tot ceea ce se referă la cal să se solidifice în expresie:

11 Caii, după culoare: *Unul roşu ca focul,*
12 Calul năzdrăvan: *Mai mult pot la bătrîneţe,*
14 Cavalcada: *Punea nara la pămînt,*
33 Frîul calului: *Doi bălăurei,*
43 Încurarea cailor: *Punea scară lîngă scară,*
44 Îngrijirea calului: *Cu ţesala-l ţesăla,*
103 Purtarea calului: *Spuma cu mîna lua,*
104 Răsuflarea calului: *Care fuge cu anu,*
107 Schimbarea calului: *Nu mi-e murgul de schimbare,*

117 Șaua calului: *Pofilu numai fluturi,*
121 Urmele cavalcadei: *Gropi de casă rămînea.*

Nu mai puțin de 11 locuri comune (ceea ce reprezintă 8%) sînt închinate calului și arată importanța pe care nobilul animal a avut-o în viața poporului nostru[36].

Alte locuri comune au semnificații mai generale, în sensul că devin **indicii de natură morală**, ilustrînd concepțiile de bază ale spiritualității populare. Dintre acestea citățm:

2 Aparența înșelătoare: *Era-mbrăcat ca un domn,*
17 Concepție eroică: *Ca să-l tai de adormit,*
23 Curiozitate: *Nu să treacă și să tacă,*
32 Frații convenționali: *Al mai mare minte n-are,*
38 Importanța nășiei: *Nu ți-o fi, naşă, păcat,*
45 Împăratul și soarele: *Trupșorel fără păcate,*
65 Mizoginism: *Poale lungi și minte scurtă,*
71 Obligația dialogului: *Stătuși, mă-ntrebași,*
73 Opțiune eroică: *Decît roabă turcilor,*
101 Simplism: *Nu știe ce e șofranul,*
123 Vis premonitor: *Visai pușculița ta,*
127 Ziua nefastă: *Joi de dimineață.*

Unele din acestea oglindesc credințe superstițioase, foarte înrădăcinate ca 123, 127, altele însă reflectă atitudini comportamentale derivate din specificul istoriei noastre (nr. 17, 73), altele, în fine, țin de cuviința tradițională (2, 23, 38, 71, 111) sau de perspectiva ierarhiei societății feudale (32, 38, 45, 111).

Cele mai de seamă momente dramatice (prin ascuțișul, lor senzațional) ale acțiunii au fost și ele tipizate, exprimîndu-se în locuri comune. Iată cîteva exemple:

13 Capitularea domniei: *Cît oi fi eu în domnie,*
16 Chinuirea prizonierului: *Cu sfîrcu gîrbaciului*
18 Contrarietate: *Buza-n patru că-i pleznea,*
21 Cruzime: *Băui apă sîngerată,*
24 Decapitarea: *Mergea cap bolborosind,*
31 Forma atletică: *Slavă-n cer cu el că da,*
36 Greul voinicului: *Pe la furca pieptului,*
48 Întîlnirea adversarilor: *Cin' te scoase-n ochii mei,*
50 Întrebarea epică: *Ori haine mi-ai ponosit,*
51 Înverșunarea eroului: *Cu picioru-n ușă da,*

55 Legarea eroului: *De-i plezneşte pieptul tot,*
66 Moment de derută: *Şi-l sărută-n tăietură,*
77 Pedeapsa trădării: *Foc de la poale că-i da,*
78 Pedeapsă corporală: *Palma-n pumn o prefăcea,*
84 Performanţă voinicească: *Mîna-n brîu i-o înfigea,*
88 Plecarea eroului: *Şi haine de primeneală,*
110 Sicriul eroului: *Tron de ceară că-i făcea,*
115 Suferinţele prizonierului: *Cînd se-ntinde, mă cuprinde,*
118 Şcoala veche: *Şi-aşa palmă n-am luat*

Se vede aşadar că nu poate fi vorba de a întocmi o tipologie a locurilor comune româneşti (adică o clasificare a lor). Tot ce se poate face, fără a cădea în greşala cercetătoarei L.A. Astafieva, este de a le asocia cum am făcut noi, în mod cu totul provizoriu, în beneficiul unor discuţii ad-hoc. Am întrebuinţat mai sus termenul de „tipizat" şi acum e cazul să ne referim la el. Atît înfăţişarea eroului, cît şi locul unde el îşi desfăşoară activitatea vitejească, precum şi modul în care şi-o desfăşoară au devenit locuri comune (cu tentă predominant descriptivă); într-un fel ele capătă valoare simbolică, devin „tipice" pentru anume categorii de fapte sau de idei. De aceea au dreptate acei cercetători sovietici care le numesc „locuri tipice" sau „laitmotive". Dacă acceptăm ca definiţie a „laitmotivului" pe cea oferită de dicţionar, respectiv „motiv ritmic, melodic sau armonic dintr-o compoziţie muzicală, care caracterizează un personaj, o situaţie etc. şi care revine ori de cîte ori apare în scenă personajul sau situaţia dată"[37], deci cea mai simplă analogie posibilă, ne dăm întru totul seama — după sumara prezentare de mai sus — că locurile noastre comune îndeplinesc aceleaşi funcţiuni estetice: ele caracterizează personajele cîntecelor epice, precum şi situaţiile tipice ale naraţiunii şi se repetă ori de cîte ori naraţiunea cere sau permite utilizarea lor. Orice loc comun are aşadar două funcţii principale, una rezultată din necesităţile interne ale propriei lor existenţe, de necesităţile naturii lor, cea de a doua este o funcţie relaţională, rezultată din chemarea contextului şi de integrarea în context. Acest lucru a fost mult discutat încă la sfîrşitul secolului trecut în legătură cu opera lui Richard Wagner, în funcţie de care a şi fost creat conceptul. S-a arătat încă în 1896, de către Ehrenfels, că funcţia laitmotivului wagnerian este ambiguă, asociind atît planul muzical, cît şi pe cel poetico-dramatic, care evoluează paralel, dar realizează momente de congruenţă tocmai prin existenţa acestor motive[3]

Acesta este și cazul locurilor comune din cîntecul nostru epic. Este vorba de congruența dintre sensul propriu, general, al motivului și dintre sensul concret, particular, al contextului. Discutăm un singur caz care ni se pare realmente instructiv. E vorba de locul comun nr. 65, denumit de noi „Mizoginism". El exprimă o opinie mai veche și generală despre inegalitatea spirituală a femeii [39]. Ideea vine din Orient, a cunoscut o mare răspîndire în literatura clasică latină și o epocă de mare înflorire în perioada medievală. La noi ideea este foarte înrădăcinată în popor, aflînd-o solidificată într-o expresie paremiologică, ce sună astfel:

Femeia-i poale lungi și minte scurtă.[40]

Ceea ce merită să fie reținut este faptul că atît locul comun epic cît și proverbul sînt construite cu același material lexical, dovedind că ambele au fost create în strînsă legătură. Sîntem deci în fața unei afirmații care caracterizează și scuză în același timp femeia de unele acte nesăbuite ale sale. Într-adevăr, femeia n-are nici o vină atunci cînd comite o acțiune nedorită; natura ei, de care ea nu poate răspunde, este mai puternică decît orice altceva și acționează asupra ei ca un determinism fatal. În această situație, nu trebuie pedepsită, ci îndrumată. Or, în cîntecul nostru epic, deși situația este aceeași și prin adițiunea unui vers: „Femeie nepricepută", ține să nuanțeze ideea pe linia înduioșării, asistăm la pedepsirea exemplară a femeii. Cazul concret, al încălcării fidelității matrimoniale, cere pedeapsa capitală — conform canonului rigorist al eticii populare — și locul comun nu are o influență de esență asupra contextului. Folosirea toposului s-a făcut absolut mecanic și, cu toate că apare în mai toate variantele textului *Ghiță Cătănuță*, nu îndeplinește o funcție estetică, nu aduce un spor de idei și sentimente în dezbatere. Ca să devină un loc comun, adică să se repete, o idee trebuie să cuprindă „o dominantă vitală", „ea are întotdeauna dincolo de semne și sintaxe, o încărcătură semantică inalienabilă"[41].

O ultimă problemă ce reclamă atenția noastră în cuprinsul acestui capitol, este chestiunea pe care autorii teoriei oralității o denumesc „flexibilitate". Deși în capitolul unde am analizat conceptele de bază ale teoriei, am expus dominanta conceptului, este necesar să o reamintim aici, unde are loc, de fapt, discuția de bază. Prin „flexibilitate", acei autori înțeleg însușirea formulei de a fi vie și chiar „generativă", unii găsind aceste trăsături în însăși natura formulei, alții aflînd-o în intenționalitatea creatoare a cîntărețului. După unii și după ceilalți, formula nu este atît de rigidă

încît să nu se poată adapta creator la context, ci dovedește o remarcabilă capacitate de adaptare și chiar de creație în contactul cu respectivul context. Lorenzo Renzi, introducînd în discuție conceptul de *schemă formulară*, care nu repetă materialul lexical și descoperind formulele cu jumătăți fixe și jumătăți mobile, aduce o contribuție nouă și valoroasă în această discuție. Toate aceste raționamente se aplică și în estetica locurilor comune, întrucît acestea sînt formule tipice. Cine va consulta capitolul pe care l-am închinat problemei va descoperi fără greutate că toate locurile comune pe care le-am analizat acolo sînt flexibile, nu numai la capetele de inserție, ci și în conținutul lor, de multe ori variantele nereținînd decît un singur vers, considerat vers pivot al figurii. Aceste modificări țin de șocul dintre elementele intrate în noua combinație, dar și de o anume obișnuință profesională devenită tradiție locală. Oricum, ceea ce se cuvine să reținem este faptul că locul comun, făcînd legătura între două fragmente ale cîntecului, dacă este bine utilizat, se dizolvă la capetele fragmentelor, devenind un liant necesar și incoruptibil. Situația pe care o semnalăm la noi este identică cu ceea ce aflăm la ruși, în exemplele oferite de P.D. Uchov în cartea sa citată mai sus. Nu insistăm asupra acestui aspect al problemei, ci trimitem numai la cele 8 variante citate de el ale toposului:

Во славном во городи во Киёви
А у стольнего у князя Владимера
А заводился дык поцестен пир. *42*

Nici una din cele 8 variante nu este identică cu celelalte, și aceasta nu numai la cele două capete ale locului comun, ci și în interior, în distribuirea materialului lexical. Se poate presupune că toți cîntăreții au avut în mintea lor unul și același material, pe care însă, datorită unor condiții subiective, l-au tratat diferit. Dar e posibil, de asemenea, ca unele materiale să fie variante la variante și în acest caz — ce pare mai probabil — în loc să apreciem mobilitatea materialului, trebuie să apreciem stabilitatea sa funciară, acea „dominantă vitală" de care vorbea Gilbert Durand. Mai interesant ni se pare însă să vedem cum reacționează același cîntăreț cînd folosește același loc comun în mai multe contexte diferite. Știm că nici un cîntăreț nu cîntă de două ori la fel același text, deci, din capul locului, sîntem înclinați să credem că vom asista la un fenomen similar. Dar faptul trebuie cercetat mai întîi. Ne oprim astfel la cei 3 cîntăreți, despre care am afirmat într-un

alt paragraf că au reprezentat o culme profesională: Petrea Crețu-Șolocauul, Lucan Candoi și Mihai Constantin. Vom analiza pentru fiecare exemplele caracteritice, subliniind părțile fixe, respectiv materialul lexical recurent. Începem cu 2 variante ale toposului nr. 7. Berbecele fabulos:

1. Că-n fundul ghiozdanului
erea ochiul dracului,
cam d-*o piatră nestimată*
ce-mi *plătește țara toată.*

G Dem. Teodorescu, p. 442: *Șarpele.*

2 În capul cîrligelor,
în josul belciugelor,
cite-*o piatră nestimată*
de *plătește țara toată.*

Ibidem, p. 474: *Dobrișan.*

Contextul este, precum se vede, diferit, dar — ceea ce e mai important — versurile toposului debutează și ele diferit. Nu se poate însă spune ce explică diferențierea; s-ar părea că debutul versurilor ar fi fost refăcut ad-hoc pornindu-se regresiv de la termenii recurenți.

Al doilea exemplu de al lui Petrea Crețu-Șolcanul, se referă la 5 variante ale nr. 91: Portretul femeii:

1 Bună ziua, *Bădiuleasă*
Cu port de cîrciumăreasă,
cu stat ca de jupîneasă,
cu ochi mari *de puic-aleasă.*

G. Dem. Teodorescu, p. 539. *Badiul.*

2 *Bădiuleasa* mult frumoasă,
cu port de cîrciumăreasă,
cu stat ca de jupîneasă,
cu ochii de puic-aleasă.

Ibidem, p. 539: *Badiul.*

3 Lidva, cu sprînceana trasă
Și cu chip *de puică-aleasă,*
Lidva mi-e *cîrciumăreasă.*

Ibidem, p. 663: *Marcu viteazul.*

4 Mai chipoasă, mai frumoasă,
mai cu chip *de puică-aleasă,*
ca fata de Sănduleasă.

Ibidem, p. 636: *Ilincuța Șandrului.*

Și un exemplu extrem de instructiv, fiindcă prezintă trecerea toposului la alt regim metric:

5 Cu cosița deasă,
cu geana sumeasă,
tînără și grasă,
chip *de puică-aleasă,*
chip *de jupîneasă*

Ibidem, p. 663: *Voinicul.*

Se vede limpede deci cum lăutarul nu este împiedecat de nimic în folosirea acestui loc comun: nici de schimbarea numelor, nici de schimbarea metrului. Ceea ce însă asigură stabilitatea formulei este rima, ce permite cîntăreților nu numai să rețină fidel conținutul tradițional, ci să și adauge idei și materiale noi. Am subliniat recurențele fiecărei variante față de cea luată de bază, nu și recu-

rențele ce apar între celelalte variante. Ultimul exemplu de-al lui Șolcanu pune aceleași probleme de metrică și, fiind mai multe variante, le vom analiza pe fiecare regim. Începem cu metrul de 5/6 silabe:

1 *Joi de dimineață,*
pe nor și pe ceață,
el mi s-a sculat.
G.Dem. Teodorescu, p. 415:
Iovan Iorgovan

2 *Joi de dimineață*
pe nor și pe ceață?
Ibidem: p. 444: *Balaurul.*

3 Foicică creață,
Joi de dimineață,
pe nor și pe ceață,
el mi s-a sculat.
Ibidem, p. 490: *Miul cobiul.*

4 *Joi de dimineață*
pe nor și pe ceață
Ibidem, p. 463: *Meșterul Manole.*

Formula este remarcabil de stabilă, dar cînd e vorba să fie trecută în metrul de 7/8 silabe, iată ce se întîmplă cu ea:

1 *Foicică izmă creață,*
Într-o joi de dimineață,
Tuturor li-i cu dulceață,
Numai unul are *greață.*
Ibidem, p. 450: *Brumărelul.*

2 *Într-o joi de dimineață,*
Mult e ceață, negureață.
Foaie verde *izmă creață,*
Nu mi-e ceață, negureață.
Ibidem, p. 509: *Fulga.*

3 *Foicică izmă creață,*
Într-o joi de dimineață,
Tuturor li-i cu dulceață,
Dar Ilinchii-i cade *greață,*
Și greața de dimineață
E scurtare de viață.
Ibidem, p. 636: *Ilincuța Șandrului.*

Deși aceste texte se raportează la varianta a treia din primul ciclu cu adăugirea unui bisilab care să lărgească versul de la 6 la 8 silabe, ele trebuie comparate strict între ele, deoarece cuprind un adaos specific pentru acest ciclu. De aceea am raportat recurențele față de prima variantă a ciclului.

Primul din cei trei lăutari, ce ne-am propus să-i analizăm, este într-adevăr un mare cîntăreț. El folosește locurile comune întotdeauna cu variații ce țin de fiecare nouă întrebuințare. Păstrează întotdeauna materialul lexical de bază, echivalent unui pivot al imaginii, dar de fiecare dată încadrarea lui în vers și în context diferă. Pe lîngă aceasta, el are o mare dexteritate în a compune versuri, putînd transpune dintr-un regim metric într-alt regim metric, fără a diminua forța și semnificația imaginii. Această

procedare este dovada virtuozității sale artistice. Și Lorenzo Renzi[43] a sesizat acest procedeu al cîntăreților noștri.

Dela Lucan Candoi, oferim un singur exemplu, dar caracteristic pentru procesul de inserție însuși. Astfel, materialul suferă din pricina contextului, în așa fel încît aici putem descoperi măiestria cîntărețului. Este vorba de toposul cu nr. 50. Întrebarea epică.

1 Surioara mea cea dulce,
Ce vînt la mine te-aduce?
Ori haine tu-*ai ponosit,*
Ori de chelciug ai sfîrșit,
Ori vremea că ți-a venit,
Neică, *de căsătorit?*
N. Păsculescu: *Miu haiducul.*

2 — D-ale Ienceo, Săbi-Ienceo.
Ce stai așa trist și mîhnit?
Ori de chelciug ai sfîrșit,
Ori haine ai ponosit,
Ori calu ți-a-mbătrînit,
De ești trist și prea mîhnit?
Ibidem: Iencea Săbiencea.

3 Antofiță, lumea mea,
Ce-mi stai, tată, acolea?
Nici nu bei, nici nu mănînci,
Numai cu ochii te uiți.
Ori haine mi-*ai ponosit,*
Ori de chelciug ai sfîrșit,
Ori care ți s-a smolit,
Ori pe murgul ți-ai spetit,
Ori vremea că ți-a venit,
Taică, *de căsătorit?*
Ibidem: Antofiță al lui Vioară.

Se vede, cu mare claritate, că variantele suferă diverse amplificări în partea anterioară ținînd de persoana căreia i se adresează întrebarea, ca și de situația concretă a ei, și, tot așa, se amplifică la partea posterioară contaminîndu-se cu formula nr. 119; timpul de căsătorit. Toate subiectele au undeva în planul lor mai depărtat problema căsătoriei. Arta cîntărețului Lucan Candoi constă tocmai în maxima flexibilizare a materialului lexical tradițional, prin accentuarea punctelor de joncțiune în context și prin amplificarea lor în sensul general al cîntecului.

Din materialele lui Mihai Constantin, oferim iarăși 3 exemple, cu cîte două variante. Începem cu nr. 17. Concepție eroică:

1 *De ce să-l tai de-adurmit,*
Că s-oa ține-nceluit,
Cînd oi zice matostat,
Nu știe cin' l-a tăiatî.
Amzulescu, p. 208: *Tănislav.*

2 *Dar de ce să-l tai de-adurmitî*
Că s-o ține-nceluitî
Că-m este mor' de-adurmitî,
Cînd oi zice matostatî,
Nu știe cin' l-a tăiatî.
Ibidem, p. 399: *Cîrlăioru.*

Observăm, în primul rînd, uniformizarea metrică la varianta a doua, ceea ce înseamnă potrivirea textului după o altă melodie, alcătuită pentru 8 silabe. În al doilea rînd, observăm adăugarea unui vers între cele două perechi de rime, cu scopul de a explica pentru ce pregetă să-l taie pe adversar. Cîntărețul desparte astfel formula în două, fără a uita însă să se întoarcă la ea, în forme identice.

Formula nr. 66, „Moment de derută", este și ea foarte stabilă. Poate să fie transcrisă o singură dată, fiindcă e identică:

Îl săruta o dată-n gură,
De trei ori în tăietură,
Să-și facă voința bună.

Marcu viteazul, p. 194 și *Iordăchiță al Lupului*, p. 468.

Există totuși o mică deosebire de ordin fonetic. În exemplul al doilea, cîntărețul zice *vroință* și nu *voință*, intercalînd un *r* în corpul cuvîntului.

Formula nr. 118 „Școala veche", e puțin mai complicată, deoarece cîntărețul operează modificări atît la nivelul morfologic, cît și la cel fonetic, precum și la nivelul metrico-ritmic.

1 *Ține, vere, nu mai da*
Că' la școală-am învățatî
Ș-așa palmă nu mi-a datî.

Ibidem: p. 208 *Tănislav.*

2 *Ține, vere, nu mai da*
Că la școală-am învăța'
Și-așa palmă n-am luatî.

Ibidem, p. 399: *Cîrlăioru.*

Am subliniat materialul lexical recurent. Important de remarcat este faptul că în exemplul al doilea versul de la mijloc rimează cu primul și nu cu al treilea, așa cum este în varianta întîi. În rest, se înlocuiește verbul din versul final. Credem că nu greșim dacă afirmăm că Mihai Constantin este mai puțin înclinat spre improvizație creatoare decît cîntărețiî discutați anterior; el pare a se bizui mai mult pe memoria sa extrem de fidelă, diferențele între variante ale aceluiași subiect, culese de la el la date deosebite, fiind minime, de ordin lexical numai, deci fără consecințe evidente asupra structurii textelor.

Am prezentat, mai sus, 3 cîntărețî, considerați — la vremea lor — deosebit de înzestrați. Am putut observa astfel că fiecare din ei acționcază diferit în fața unor elemente foarte formalizate, cum sînt locurile comune. Aceasta arată că oricît de rigid ar fi sistemul stilului tradițional, talentul și personalitatea diverșilor

cîntăreți reușesc să găsească soluții concrete pentru fiecare subiect epic în parte, dînd curs liber capacității lor personale de creație, cu toate că aceasta se petrece în cadrul sistemului și are loc cu mijloacele sistemului. Stilul tradițional nu acționează asupra cîntărețului ca o frînă, o limitare, o amputare, ci permite — dacă lăutarul este într-adevăr artist și nu numai un simplu meseriaș — actul creator, deci flexibilitatea formulelor. În cazurile analizate mai sus, s-a văzut că locurile comune, oricît ar fi ele de solidificate în expresie, deci cu semnificația ștearsă, devin efectiv generative, mai ales în momentul șocului dintre ele și context. Asimilarea locului comun în context nu se face mecanic, ci totdeauna cu consecințe artistice. Exemplul cel mai caracteristic ni l-a oferit Lucan Candoi. Petrea Crețu-Șolcanul — în exemplele analizate — ne-a arătat cum știe să facă versuri în condiții metrice deosebite și procedeele sale — desigur tradiționale — fac dovada unei capacități neobișnuite de improvizație spontană. Totul se petrece însă iarăși în cadrul și cu mijloacele sistemului și atunci trebuie să fim de acord cu A.B. Lord care afirma că elementele stilului oral nu au fost create pentru a-l înrobi pe cîntăreț ci pentru a-l ajuta și stimula în creația sa. Pentru un cîntăreț bun, alcătuirea de versuri nu mai este o problemă; versurile se realizează în mod reflex, iar experiența și exercițiul creează premisele unui cît mai înalt și exigent profesionalism.

În finalul capitolului, transcriem o variantă a subiectului *Badu cîrciumaru*[11], încercînd să notăm pe margini o sumă de elemente tipice de formalizare orală.

Lele verde și-o lalea, *măi* —
Pe dincolo, pe dincoa',
Umblau turcii d-aiurea,
D-aiurea//p'in plaiurea *măi* — 15: Căutarea eroului.
Și umblin' din birt în birtî
De cîte-o para vin bîndî
Și de Badiul întrebînd... —
Îm' umbla//și-m' cerceta,
Peste Badu că nu-m' da,
Peste Băduleasa-m' da
Unde pînză dăpăna,
Turcii-acolo să trăgea, *măi*
Bună ziua că mi-i da:

— Bună ziua, Băduleaso,
Gazda lu' Badu de-acasă,
Cu sprîncenuța cam trasă,
Cu ochii de curvă-aleasă,
Cu soiu de jupîneasă,
Dalba-i noast'ă c'îșmăreasă,
păi Spune-m': Badu unde ț-âste?
De ț-ă Badu dus la vie.
Să trime' sluga să-m' viie;
De ț-ă Badu dus în sat,
Să trimet vorbă și sfat;
De ț-ă Badu duz la lemne,
Să trime' sluga să-l cheme!
Dar femeia, ca femeia,
Poale lun' și minte scurtă,
Femeie nepricepută
— Turcilor,//spadiilor,
Mai mari ciohodarilor,
Nu mn-e Badu dus la lemne
Să trime' zluga să-l cheme;
Nu mn-e Badu dus la vie,
Să trime' sluga să viie;
Iară Badu s-a-mbătatî,
De trei zile s-au culcat,
Jiurămint că mi-a făcut
+ Pe cuți' și pe mazdrea:
+ Car' pe iel l-oa deștepta,
+ Frumos cap i s-oa tăia!

91: Portretul femeii

65: Mizoginism

: Interludiu: B.

î Lele verde micșonea, — *ă*
Iară turcii de-auza
Năvală peste iel da
Și pe piep' mi-l genunchia
Și de mîini că mi-l lega
Scurt, cu mîinile-ndărătî,
De mi-i pleznea pieptu tot,
C-o franghie de mătasă,
Toată varga-n cin' și șasă,
Taie carnea pîn' la oasă...
Cînd oi zice viorea,
Iar pe iel unde-l lega?

55: Legarea eroului

La stîlpeții coșului,
În bătaia fumului,
În dohoarea focului,
+ **Unde-i păs voinicului,** — 36: Greul voinicului.
+ Trei zile că mi-l bătea,
+ Din somn nu să deștepta.
De la trei zile-m' simța,
Părea purecii-l mușca,
La inimă mi-l durea...
Lele verde viorea, *măi*
+ Iel atun' să deștepta
+ Și legat cîn' să vedea,
+ La Bădùleasa striga:
+ — **Bădùleasă, Bădùleasă**
+ **Dalba-i mea cîrciumăreasă,**
+ **De frumoasă, ieș' frumoasă** 91: Portretul femeii.
+a/: **Dar la minte păcătoasă!** :/
Ce stai, frate, de privești
Unde păgîni mă căznesc?
Ia o iie//dintr-o mie,
Rochiță de căftănie, 35: Găteală femeiască.
În cămară c-oai intra, *măi*
Poala de galbini' i-umplea, *măi*
Afară cînd oi ieșa
Te-oai făcea//de-oai surcela, *măi*
De prag te-oai impiedeca,
Gălbiorii i-oi vărsa,
Dare turcii te-oa vedea, măi
La aur s-oa bucura
De pe mine m-oa lăsa, *măi*
Că mi s-a duz viața!
î **Lele verde viorea,**
+ Așa, neică, că-m' făcea
+ Cum Badù că mne-o-nvățа.
Cînd afară că-m' ieșa, *măi*
Gălbiorii că-i vărsa
Dară turcii de-m' vedea
Tot mai rău că mi-l bătea
Și de mamă-l suduia.

Inc-o dată mai striga:
+ — Băduleaso, dumneata,
Ce stai, frate, de privești
Unde păgîni mă căznesc?
Vedrița-n cap ț-oi lua, *măi*
La apă că te-oi făcea,
+ La Nicolcea te-oi ducea
+ Căji ma'am un frățior
+ **Tot mai mic//și mai voinic**
Și de minte priceput;
Iar de ani este mai micî
Și de minte priceput,
Că ala//că m-oa scăpa,
Că mi s-a dus viața! măi.

32: Frații convenționali

Interludiu: C.

Vedrița-n cap c-o lua,
La apă că să făcea,
+ **Sărea ici, sărea colea,**
+ **Tomnai ca căprioara,**
+ **Sărea-o vale și-o vălcea**
+ **Și-o pustie de derea,**

49: Într-ajutorare

La Nicolcea să lăsa.
Pe Nicolcea că-l găsa *măi*
La fr-o trei-patru umbrare
Cu vr-o trei-patru marghioale,
Una-l mișcă,//alta-l pișcă,
Una cu vin mi-l stropește,
Alta cu batista-l șterge,
Frumos fața-i romenește...

25: Desfriu.

: Interludiu: D.

of **Băduleasa ce-i grăia?**
+ — *Măi Nicolceo dumneata,*
+ Tu bei și te-nveselești
+ Și de Badu nu-ngrijești,
+ Dar pe Badu *l-au lega'*,
+ *L-au lega'*,//l-au-nverigat,
+ *Cum este bun de tăiatî,*
Ne-ntreba',//nejudecatî!
+ Iar Nicolcea de-auza,
+ Iel de loc să pricepea:

BCU CLUJ UNIVERSITY LIBRARY

+ — Băduleaso, Băduleaso,
+ De frumoasă, ieș' frumoasă
+ Dar la minte păcătoasă/.

91. Portretul femeii (puternic variat)

: Interludiu E.

Lele verde viorea,
Înainte te-oai ducea *măi*
Că și ieu te-oi /+/ ajungea,
Binișor, cum oai putea,
Pe min' turcii m-oa vedea
Și pe tine te-oa-ntreba
+ *„Asta ie f-un nòrod tare,*
+ *Sau este f-un viteaz mare?"*
Iară tu că le-oi spunea
„Nu este nij'viteaz mare,
Nu este nij nòrod tare,
Asta-i negustor de boi *măi*
De trage-n gazdă la noi,
A vîndu'cirezile,
Vin să-j' bea' dălmașăle,
Să-j' dea socotelele!"

: Interludiu F.

Ia acasă de-ajungea,
+ Iacă Nicolceà-m' sosa,
+ Ochii pe dos i-ntorcea,
+ *Din picioare că-m' bătea,*
+ Pulbere-n cer c-ardica,
+ Gardurile le frîngea
+ Și ciinii din sat fugea...
Iară turcii ce-m' făcea? *măi*
Cu bătaia se oprea,
Cind ochii pe dinsu punea, *măi*
Credea că ie, zău, naiba...
Iei d-odată că-ntreba:
+ — *Băduleaso dumneata,*
+ *Asta ie d-un viteaz mare*
+ *Sau ieste f-un nòrod tare?!*
Băduleasa-i răspundea;
— Turcilor, // spadiilorî,
Nu ieste nici nòrod tare,
Nu ieste nij' viteaz mare,

BCU CLUJ - CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

+ *Asta-i negustor de boi*
+ *De trage-n gazdă la noi;*
+ *A vîndu' cirezile,*
+ *Vin' să-j' bea' dălmașele,*
+ Să-j' dea socotelele!

: Interludiu G.

Iară turcii-l aștepta
Pînă năuntru intra,
Înăuntru cînd intra
+ *Din picioare că-m' bătea*
+ Zidurile-m' tremura,
+ Niciu-unu nu mișca...
Do'r atita că-m' grăia:
— *Băduleaso dumneata,*
Ia dă-m' o oca de vin
Să-ț încerc vinul mai bunî,
+ **Dacă ț-oa fi vinu rece**
+ **Să-ț' beau pînă-n cinsprezece;**
+ **Dacă ț-oa fi vinu cald,**
+ **Eu de cale ca să-m ca't**
+ **C-am o măsa găunoasă**
+ **De cînd am plecat de-acas'**
+ **De copii și de nevastă!...**

102 Proba vinului.

: Interludiu H.

O oca de vin că-i da,
Plină rasă i-o-aducea,
La guriță c-o punea,
Pînă-n fund că-i răsufla,
Cu ea de-azvirlita da,
O vedriță-m' poruncea,
Vadră de cinspre' ce-oca.
Plină rasă i-o-aducea,
La guriță c-o punea,
Tomna-n fund că-i răsufla,
Cu ea de pămînt că da,
Tortițăle-i zornăia.
+ **Iară turcii ce grăia?**
+ **— Bachea, bachea, ghiavolu,**
+ **Mult i-o plăti' sufletu!**

40: Interjecție turcească

: Interludiu: I.

BCU CLUJ UNIVERSITY LIBRARY

Un chil de vin mai cerea:
+ — Băduleaso dumneata,
+ *Mai dă-m' o oca de vin*
+ Să-l ci'stes' pe-ăl vinova',
+ De mult oa fi iel legatî
Ne-ntreba',//nejudecatî,
Cum este bun de tăiat!
O oca de vin că loa,
La-'il vinòvat să ducea,
Cîn' cu dreapta vin că mi-i da,
Cu stînga ştreangu rupea,
+ Iară Badu de-l vedea
+ Drept în braţe că-l lua,
+ Pe obraz îl săruta
— *Măi Nicolceo dumneata,* *măi*
Tu să baţ' mărginile,
Io să bat mijloacele
Că le ştiu soroacele!
Cu tăierea să punea, *măi*
Iei tăia pînă-n chindie,
Tăia Badu şapte mie
+ Dar Nicolcea nu să ştie...
Cîn' soarele-m' scăpăta, *măi*
Cu tăierea că-i sfîrşea,
Inî podu casii că-i căra, *măi*
Pe delături mai punea,
+ Foc di la uşă le da,
+ Care pè drum că-m' trecea,
+ Tot pe Badu că-l căia
— Măi sărace Badule, *măi*
Cum iţ'arde casele!
— Las' să ardă, ...tu-le-m bumb,
Că prea-a fost puse la drumî
+ De să trage şi-un nebunî,
Dar nu-m' pare rău de case
Ca de neşte *carne grasă,*
Carne grasă, de juninică,
Că la noi nu să mănincă!...

114 Strategie.

BCU Cluj / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Am notat cu litere grase locurile comune, pentru ca să iasă mai bine în evidență modul cum este construit textul. Avem astfel, următoarele locuri comune în ordinea apariției lor:

15. Căutarea eroului
91 Portretul femeii
65 Mizoginism
55 Legarea eroului
36 Greul voinicului
91 Portretul femeii (variat)
35 Găteală femeiască
32 Frații convenționali
49 Întrajutorare
25 Desfrîu
91 Portretul femeii (puternic variat)
102 Proba vinului
40 Interjecție turcească
114 Strategie

Descoperim astfel nu mai puțin de 14 puncte din desfășurarea textului, unde cîntărețul utilizează locuri comune. Dar ținînd seama de faptul că nr. 91 apare de 3 ori, cu variații e adevărat, dar cunoscîndu-se cu ușurință identitatea toposului, numărul real de locuri comune din cuprinsul cîntecului este de 12. În tabelul de la începutul capitolului, cîntecul lui *Badiu* era notat după antologia lui Al.I. Amzulescu cu numai 7 locuri comune, dar în textul analizat acum, aflăm 12. De reținut e faptul că textul acesta face parte din colecțiile Institutului de cercetări etnologice și dialectologice, a fost cules destul de recent și înregistrat pe bandă magnetică și a fost transcris după metoda nouă, discutată într-alt capitol, de același Al.I. Amzulescu. Prezintă deci aspectul modern al cîntecului și este cules și publicat după cele mai riguros științifice criterii. Precum se vede, cîntărețul Mihai Constantin și-a organizat cîntarea prin diseminarea unui număr de 14 formule consacrate, tipice, ca puncte de reper (laitmotive) ale performanței sale. Într-adevăr, aceste 14 puncte îi servesc cîntărețului ca repere necesare în desfășurarea subiectului. El știe că trebuie să treacă prin aceste 14 puncte pentru a realiza subiectul în bune condițiuni. Între ele, cîntecul e organizat pe alte criterii, ce vor fi analizate mai jos. Lăutarul știe că subiectul pentru a fi complet și bine structurat trebuie să cuprindă aceste halte tradiționale, care îi îndrumă cîntecul de la una la cealaltă, din etapă în etapă, pînă

la consumarea sa. E interesant de reținut faptul că nici un pasaj din cele pe care le discutăm nu este organizat cu verbe la imperfect, deci rimele au și ele un rol mnemotehnic și de ghidaj prin substanța cîntecului. Un singur loc comun (nr. 49 „Întrajutoare") reprezintă un segment monorimat în *a*, dar nu e vorba de nici un verb la imperfect. În felul acesta, locurile comune joacă efectiv rostul unor puncte de reper, sînt niște laitmotive. Că au un rol special în desfășurarea cîntecului, rol de care lăutarul e conștient și îl subliniază în timpul performanței, ne-o dovedește faptul că în 4 cazuri, de pildă, locul comun apare înainte de interludiu, încheind astfel respectivele „strofe" melodice. Este o foarte interesantă și instructivă oglindire a locului comun în planul melodic. Astfel, interludiul **D** vine după nr. 25, interludiul **E** după nr. 91, **H** după nr. 102, iar **I** după nr. 40. Acest lucru nu poate fi întîmplător, ci — credem noi — trebuie să denote intenția precisă și clară de a realiza efecte artistice speciale tocmai în aceste puncte. Subliniem așadar legătura ce se stabilește în aceste momente între text și melodie, realizîndu-se o congruență expresivă în momentele respective. Mai este de reținut și faptul că la repetarea formulei cu nr. 91, cîntărețul nu se repetă întocmai, ci de fiecare dată operează modificări importante spre a înlătura monotonia ce ar fi rezultat dacă nu afla mijloace de disimilare. Astfel, la prima repetiție, lăutarul păstrează numai o parte din ceea ce dădea prima dată, iar la cea de a doua repetiție păstrează numai parte din adausul de la prima repetiție. De două ori, locurile comune de care ne ocupăm sînt redate în „recitativ parlato", subliniindu-le, prin izolarea față de contextul muzical al cîntecului, semnificația lor generală (nr. 49 și nr. 102). Se vede așadar că lăutarul nu a lăsat nimic la voia întîmplării ci, cu bună știință și, mînuind cu dexteritate tot ce-i oferea tehnica tradițională, a re-creat textul în funcție de momentul unic și nerepetabil al performanței concrete. Cu același fel de litere am notat și alte recurențe cu caracter formular, cum ar fi versul invocativ cu „foaie verde", care nu totdeauna deschide „strofele" melodice, ci numai în două cazuri (începutul cîntecului de față și după interludiul **E**). Tot așa, am notat cu același corp de literă și formulele de întrebare retorică, ce urmăresc relansarea acțiunii povestite. Există 3 cazuri de acest fel, dar ele arată obișnuința cîntărețului de a face uz de ele, cu tot atîta abilitate și pricepere ca și celelalte. Primul caz: *Băduleasa ce-i grăia?* apare după interludiul **D**, deci după o întrerupere a fluxului narativ

și urmărește reintrarea în temă. Cazul al doilea: *Iară turcii ce-m' făcea?* e utilizat după un pasaj episodic care-l prezintă pe Nicolcea comportîndu-se neobișnuit și urmărește reluarea firului povestirii. Ultimul exemplu: *Iară turcii ce grăia?* introduce în discuție clișeul nr. 40, interjecție turcească ce are efecte în planul muzical: după ce prezintă clișeul, îl trece în regim parlato.

Cu litere cursive am notat repetițiile curente, normale, ale cîntecului, de la anadiploze, pînă la versuri întregi sau chiar segmente întregi de text. De regulă, repetiții de acest gen intervin atunci cînd e vorba de un dialog: un personaj pune mai multe întrebări, iar celălalt răspunde sistematic la fiecare din ele, cu modificări neînsemnate în cuprinsul materialului lexical. Cel mai caracteristic exemplu este chiar formula nr. 50. Întrebarea epică. Dar se cunosc și cazuri complexe, unde e vorba de dialog în dialog, cînd tehnica lăutarului dovedește o virtuozitate cu adevărat remarcabilă [45]. În cazul cîntecului de față, este remarcabil pasajul dintre versurile 21 și 35, unde distingem un paralelism antitetic în dispunere hiastică (ab-ba), care încadrează simetric formula nr. 65. Liniile cu care am marcat, în dreapta textului, dispunerea repetițiilor, arată că lăutarul a fost preocupat de a crea un segment artistic foarte bine legat, cu rezonanțe multiple în interiorul său, în așa fel încît să nu poată fi desfăcut în componentele sale, ci să fie totdeauna perceput ca un bloc semantic unitar, ca un pachet, în totalitatea sa perfect organizată. Dialogul dintre erou și soția lui este și el construit într-un mod asemănător, pentru a asigura unitatea artistică a pasajului, tot așa cum nu se utilizează aceeași tehnică pentru dialogul dintre Nicolcea și Băduleasa. Probabil că un studiu asupra tehnicii dialogului în cîntecul nostru epic ar putea aduce cunoștințe noi despre arta creației folclorice, atît în cadrul genului, cît și pe plan mai general, în creația folclorică în ansamblu. Oricum, ni se pare că un demers științific în direcția aceasta s-ar solda cu rezultate neașteptate. O ultimă repetiție apare în finalul textului, cînd Nicolcea — pentru a înșela pe turci — cere să i se dea să bea. Și repetițiile acestea se răsfrîng în planul melodic al cîntecului. Notăm astfel că două interludii (F și G) sînt și ele dispuse după o repetiție. Așadar, nimic nu evoluează anarhic sau la întîmplare; totul e gîndit integrativ, în vederea efectului de ansamblu (care însă nu este simpla sumă a efectelor parțiale, ci ceva mai mult decît atîta).

Cu acestea, putem observa că toate pînă la un anumit punct din desfășurarea subiectului, textul este mai formalizat, adică mai sever articulat în sistemul tradițional al structurii; în ultima treime a textului materialul este mai lax și, sub raportul aspectului estetic, mai puțin realizat. Probabil că lăutarul, după ce s-a convins că a reușit să dirijeze cîntarea pe făgașul ei obișnuit, realizînd în bune condițiuni ceea ce i s-a cerut ca dovadă profesională, renunță la autocontrolul riguros de care s-a lăsat condus pînă atunci și se grăbește să încheie cîntarea, fără a mai urmări efecte suplimentare. Textul începe — din punctul de vedere al tradiției epice — mai bine decît se termină. Putem aduce 3 categorii de dovezi pentru afirmația de mai sus. Prima are în vedere cele două secvențe monorime în imperfect, știind că asemenea secvențe sînt improvizate liber, după principiul alcătuirii de versuri în propoziții paratactice. Cea de a doua dovadă o constituie cele cîteva distorsiuni morfologice tipice din cadrul acelor secvențe monorime: *oi ieșa* pentru *vei ieși*; *te-oi făcea* pentru *te-i* (sau *te vei*) *face*. A treia dovadă e o neglijență metrică în final, unde un vers — în încercarea autorului de a-l face corect — devine silabic supranumerar: Înî podu casii că-i căra. Toate aceste scorii ce apar în ultima treime a cîntecului dovedesc că lăutarul a obosit, după efortul pe care l-a făcut, sau s-a plictisit să cînte de unul singur în fața microfonului; în tot cazul, el nu și-a păstrat, pe toată durata cîntării, același suflu artistic și aceeași dispoziție creatoare. Cu toate acestea, cîntecul său reprezintă o variantă corectă, bine structurată care poate fi oricînd oferită ca specimen reprezentativ pentru subiectul pe care îl ilustrează (catalog nr. 41/52).

Nu știm dacă demersul nostru a fost destul de convingător; ceea ce e însă absolut sigur e faptul că în direcția aceasta trebuie să se meargă, pentru a se putea aprecia corect și adecvat arta unui cîntăreț epic și ținuta artistică a cîntecului său. Cercetarea trebuie să evolueze în direcția descoperirii mijloacelor specifice pe care le întrebuințează un cîntăreț pentru a se achita de sarcina sa profesională. Cîntecul, precum se vede, este punctul de convergență a tuturor acestor elemente și, dacă ne este permisă o nevinovată parafrazare a lui Dámaso Alonso, am putea spune că și „cîntecul folcloric e un sistem de coincidențe prodigioase"[46]. Locurile comune reprezintă o categorie de asemenea „coincidențe prodigioase" și de aceea am socotit că este absolut necesară cunoașterea și utilizarea lor și am întocmit indicele analitic care urmează.

[1] Wolfgang Kayser, *Opera literară. O introducere în știința literaturii*. Traducerea românească, București, 1979, p. 110.

[2] Lorenzo Renzi, *op. cit.*, p. 36.

[3] U. .B. Dalgat, Типовые черты партского эпоса, în vol. Типология народного эпоса, Moscova, 1975, p. 220, nota 8.

[4] A. B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge Mass., 1960, p. 30.

[5] Vasile Bogrea, *Formule călătoare*, în vol. *Pagini istorico-filologice*, Cluj, 1971, p. 425, unde scrie: „Străbătînd diferitele culegeri de poezii populare, descoperi fără să vrei anumite tipare care — cu anume retușări — revin, nu numai în cadrul firesc, organic, al variantelor aceluiași cîntec, ci, adesea, chiar dincolo de ciclul sau tipul din care s-au desfăcut".

[6] Th. D. Speranția, *Lăutarii și poezia populară. Cîntecele bătrînești*, în vol. *Mioriția și călușarii urme de la daci și alte studii de folclor*, București, 1915, p. 193—219 și, în același volum, articolul: *Lăutarii și cîntecele bătrînești. Altă dovadă*.

[7] *Lăutarii și poezia populară*, p. 202.

[8] *Ibidem*, p. 216—217.

[9] *Ibidem*, p. 217.

[10] *Ibidem*, p. 222.

[11] B. Delavrancea, *Din estetica poeziei populare*. Discurs de recepție la Acad. Rom. în 22 mai 1913, București, 1913, p. 12. [Despre topi, ca tezaur de mijloace de creație, vezi și D'Arco Silvio Avalle: *op. cit.*, p. 76; el le definește ca un „patrimoniu de formule fixe ,imagini și expresii stereotipe" care se asociază cu contextul într-un mod destul de arbitrar.

[12] *Ibidem*, p. 14.

[13] W. Radloff, *Proben der Volksliteratur der nordlichen türkischen Stämme*, gesammelt und übersetzt von.... V Theil: Der Dialekt der Kara-Kirgisen. St. Petersburg, 1885, p. XVI—XVII.

[14] Wolfgang Fleischer, *Das Usbekische heroische Volksepos*. Bericht über das gleichnamige Werk von V. M. Schirmunski — Ch.T. Sarifov. Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, 80 (1958) p. 154.

[15] *Ibidem*, p. 155. Pentru folclorul german, asemenea situații tipice au fost determinate de Otto Böckel. El distinge 5 asemenea categorii de formule fixe (de felicitare și urare, de salut, de exprimare a dragostei, formule solemne de jurămînt și formule finale), a căror funcție — după el — este de a exprima o sumă de idei generale. Din păcate, clasificarea sa suferă de faptul că nu respecta principiul unicității punctului de vedere: unele din formule sînt definite prin conținutul lor de idei, altele prin poziția lor în cuprinsul comunicării artistice. Vezi, Otto Böckel, *Handbuch des deutschen Volksliedes*, Marburg, 1908, p. 15—19. Pentru problema modernă a *topilor*, vezi Gérard Genette: *op. cit.*, p. 78—79; Viktor Șklovski: *op. cit.*, vol. I, p. 48, 206, 297, 314; D'Arco Silvio Avalle: *op. cit.*, p. 93.

[16] James H. Jones, *Commonplaces and memorization in the oral tradition of the English and Scottish popular Ballads*, in *Journal of American Folklore*, 74 (1961), nr. 292, p. 103.

[17] *Ibidem*, p. 105 „Ballads are a way of singing dramatic stories". În legătură cu aceasta, este de menționat aici paralelismul cu unele fapte de limbă. S-a spus astfel că „limba este un «semipreparat» sau «semifabricat», iar literatura nu face, din punct de vedere lingvistic, decît să o prelucreze în continuare, pînă la obținerea unor produse finite: *operele literare*". Vezi pentru aceasta Traian Herseni, *Literatură și civilizație. Încercare de antropologie literară*, București, 1976, p. 64. Identică este și situația locurilor comune, considerate și ele drept niște „semipreparate", deoarece ele își capătă adevărata valoare abia în situațiile contextuale, în prezența produselor finite, respectiv a cîntecului însuși.

[18] P. D. Uchov, Атрибуции русских былин, Moscova, 1970. 190 pag.

[19] L. A. Astafieva, Типология лейтмотивов и описаний в русских былинах. în vol. Типология народного эпоса, Moscova, 1975, p. 260—286.

[20] P. G. Bogatirev, Функции лейтмотивов в русской былине, în vol Вопросы теории народного искусства, Moscova, 1971, Lucrarea nu ne-a fost accesibilă. Aflăm despre ea din notele autoarei precedente, care pleacă de la definiția sa.

[21] P. D. Uchov analizează tematic o variantă a lui P. N. Ribnikov și alta a lui A. F. Ghilferding. Prima are 13 locuri comune, a doua 14. *Op. cit.*, p. 66—67.

[22] Ne referim la volumul de *Cîntece bătrînești*.

[23] Nu am pus la socoteală cazul lui Toader Mihai Buchilă, informatorul lui Alex. Vasiliu, care are o situație aparte. Menționăm doar că la 54 de texte culese de la el, am identificat numai 21 formule.

[24] Al. I. Amzulescu, *Cîntece bătrînești*, p. 520—522.

[25] Iată aceste locuri comune: 2, 7, 8, 10, 12, 20, 22, 24, 28, 36, 39, 42, 43, 45, 56, 60, 62, 64, 66, 72, 79, 82, 84, 85, 88, 89, 92, 93, 96, 99, 114, 119, 122, 125

[26] Le înșirăm aici: 7, 10, 20, 37, 50, 58, 64, 72, 79, 83, 84, 85, 93, 96, 114, 115, 127.

[27] Gheorghe C. Mihalcea, *La fîntîna de sub deal*. Folclor poetic nord-dobrogean, Tulcea, 1971, cu următoarele locuri comune: 4, 12, 25, 45, 49, 55, 56, 65, 70, 73, 74, 82, 89, 92, 114, 119.

[28] Aceasta înseamnă ultimele 2—3 secole, probabil.

[29] Ion Diaconu, *Ținutul Vrancei*, București, 1969, vol. II: 15, 21, 25,36, 39 48, 50, 58, 72, 76, 84, 91, 102, 107, 114, 126.

[30] *Folclor din Moldova*, vol. II 8, 9, 26, 36, 50, 72, 73, 91, 96, 99, 108, 114 120, 123.

[31] D. Furtună, *Izvodiri din bătrîni*, București, 1973: 11, 25, 36, 39, 54, 94, 107, 119, 123.

[32] Miron Pompiliu, *Balade populare române* adunate de..., Iași, 1870: 32, 123.

[33] Tache Papahagi, *Graiul și folclorul Maramureșului*, București, 1925: 25, 50, 53, 99, 114.

[34] L. A. Astafieva, Типология лейтмотивов и описаний в русских былинах, în vol. Типология народного эпоса, Moscova, 1975, p. 260—286.

[35] B. Delavrancea, *op. cit.*, p. 17.

[36] Adrian Fochi, *„Mitologicale"*, în *Revista de etnografie și folclor*, 23(1978) p. 17—36.

[37] *Dicționarul explicativ al limbii române*, București, 1975, sub voce.

[38] Herbert von Stein, *Dichtung und Musik im Werk Richard Wagners*, Berlin, 1962, p. 110.

[39] Pentru acest loc comun literar, vezi: P. Meyer, *Mélanges de poésie française*, în *Romania*, 6 (1877) p. 499.

[40] Am citat după antologia lui George Muntean; *Proverbe românești*, București, 1967, p. 173, nr. 3600. Ceva asemănător există și la popoarele slave sud-dunărene, cu mențiunea că la acestea se pun în antiteză nu „poalele" ci „pletele" (părul) femeii.

[41] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*. Introducere în arhetipologia generală, București, 1977, p. 448. Am reținut numai expresia autorului, nu și ideea pe care o are în vedere. În text, el se referă la „structură".

[42] P. D. Uchov, *op. cit.*, p. 23—24.

[43] Lorenzo Renzi, *op. cit.*, p. 60.

[44] Al. I. Amzulescu, *Cîntece bătrînești*, p. 209—215.

[45] Adrian Fochi, *Das Doitschinlied in der südosteuropäischen Volksüberlieferung*, în *Revue des études sud-est européennes*, 3 (1965), p. 473—474.

[46] Dámaso Alonso, *Poezie spaniolă*. Traducere română, București, 1977, p. 60.

BCUIAȘI/CENTRAL

„Formulă nu înseamnă însă nici în folclor ceva încremenit, asemenea unei statui, normele variabilității funcționează și aici în anumite limite, dovadă pluralitatea variantelor". Ovidiu Bîrlea: *Poetică folclorică*. București, 1979, p. 249.

Cap. VII: REPERTORIUL ANALITIC AL FORMULELOR DE TIPUL „LOCI COMMUNES" ÎN CÎNTECUL EPIC TRADIȚIONAL AL ROMÂNILOR.

Acest capitol — cel mai întins al lucrării de față — încearcă o trecere în revistă a tuturor locurilor comune, formulelor călătoare, din cîntecul nostru epic tradițional.

Cu toate că ne-am dat toată osteneala ca să fim cît mai completi și dacă se poate completi întru totul, avem convingerea că, în stadiul actual al cunoașterii noastre și a posibilităților personale de documentare, nu am putut respecta principiul exhaustivității. De asemenea, nu am putut întîrzia prea mult asupra fiecărui caz în parte discutînd fie despre frecvența obiectivă a recurențelor, fie despre diferitele forme de „flexibilitate" existente în cîntecul epic românesc, precum n-am putut atinge întotdeauna problema caracterului „generativ" al fenomenelor abordate.

Am realizat totuși un prim nucleu de asemenea formule, la care cercetări ulterioare să aducă toate completările necesare, spre adîncirea și lărgirea cunoașterii noastre; am dat un prim impuls cercetării în această direcție, sperînd să întocmim un instrument de lucru necesar, chiar dacă nu și perfect.

Cu toate acestea, nu am putut renunța la ideea de a face mai bine decît au făcut alții în alte părți. Astfel, am încercat să eliminăm tot ceea ce ne-a nemulțumit la alți cercetători. Dăm un singur exemplu. P.D. Uchov, pe care l-am mai citat de cîteva ori, a întocmit și el un asemenea repertoriu, cuprinzînd 85 de formule[1], din bîlinele rusești, dar n-a transcris nici un text, ci a alcătuit abia o simplă listă cu rezumatele lor. De asemenea nu arată în ce texte diferite apar formulele, nici ce funcție îndeplinesc, nici ce structură au. Consultarea unei astfel de liste nu are — după opinia

noastră — nici o valoare, în ceea ce privește înțelegerea deplină a fenomenului oral. El nu discută despre funcția de „creație" a formulelor, pe care încă Delavrancea o comenta cu atîta pătrundere. În capitolul anterior am atins toate aceste aspecte ale problemei, la modul teoretic și nu mai revenim aici cu analizele concrete, decît în cazurile cu valoare tipică. Dar trebuie să arătăm că noi nu vom face ca P.D. Uchov, ci vom oferi, de fiecare dată, fragmentul de text recurent pentru identificarea și recunoașterea lui, vom indica în note subiectele unde poate fi întîlnit, spre a facilita compararea și analizarea lor, le vom caracteriza — desigur cît mai succint — din punctul de vedere al „flexibilității" lor și din cel al „caracterului generativ". În privința aceasta ne unim cu opinia lui P.G. Bogatîrev, care nu vedea în formulă numai rolul ei mnemotehnic, cît mai ales caracteristica lor de a fi „un mijloc de scoatere în evidență, într-o formă artistică, a conținutului de bază și a ideii însăși a cîntecului"[2].

1 ALEGEREA MORȚII. Formula se bazează pe neînțelegerea dintre vorbitori. Primul întreabă: **Ori vrei moarte-ntunecoasă,/ / Ori vrei moarte luminoasă?**[3] Al doilea răspunde, neînțelegînd lucrurile, astfel: **Nu vreau moarte întunecată / Și vreau moarte luminată / Ca să mai trăiesc odată.**[4] După acest schimb de cuvinte, urmează cremațiunea victimei, de obicei femeia necredincioasă sau mama denaturată, și împrăștierea cenușii sale în vînt, ceea ce reprezintă, de fapt, cea mai gravă pedeapsă cu putință, întrucît, după o credință anterioară creștinismului, acest procedeu ar împiedeca învierea în trup a celui pedepsit. Cum am arătat și în altă parte [5], ideea apare și în *Miorița*.

2 APARENȚA ÎNȘELĂTOARE. În paremiologia noastră există un proverb care spune că „Nu haina face pe om". Aceasta este ideea fundamentală a formulei de care ne ocupăm și care sună astfel: **Ierea-mbrăcat ca un domnî / Și n-avea minte de omî** [6]. Are o foarte mare întrebuințare, poate și din cauza opoziției de clasă pe care o implică [7]. O întîlnim și în regimul metric de 5/6 silabe, ceea ce arată marea sa vechime, ca idee poetică [8]. Interesantă ni se pare o formulare similară, dar realizată cu alt material lexical, în care deschiderea antitetică este încă mai mare, deci realizează o altă importantă lege a oralității și anume „crearea prin contrast". Exemplul, unic din cîte știm pînă acum, sună astfel: **Împăratu-i împărat,/ N-are minte cît un at** [9].

3 ASCUNZIȘ ÎN NATURĂ. Formula se referă la iubiții care se gîndesc la fugă, din cauza opoziției părinților lor. Provine, așadar, din lirica de dragoste [10]. Apare, din cîte știm, numai în două texte epice [11], în formă absolut identică: **Unde calci, urmă nu faci,/ Unde șezi, nu te mai vezi.** Formula are și o conotație temporală, nu numai una spațială, ceea ce explică răspîndirea sa și în cîntecul liric și cel epic.

4 AVERTISMENT. Adeseori, situația epică cere ca eroul care doarme să primească, în chip de avertisment, o palmă. Situația este tipică pentru balada *Marcu viteazul*, de aceea oferim aici rezumatul tematic al lui Al. Amzulescu din catalogul său [12]: „Cînd beția grea a adormit pe Marcu, mama îndeamnă pe turc să-i taie capul. *Sluga lui Marcu, pretextînd o veche răfuială, cere voie să se răzbune și să-i dea stăpînului său o palmă.* Trezit din somn, Marcu află de la sluga sa de uneltirea trădătoare a mamei. Cuprins de mînie, el ucide pe turc, arde fără milă pe mama trădătoare, suflîndu-i cenușa în vînt". Am subliniat acea parte din rezumatul tematic, ce pare să fi generat formula palmei ca avertisment: **Palma bici că și-o făcea,/ Pe Marcu cînd mi-l lovea,/ / Marcu drept în sus sărea** [13]. Cu toate că nu poate căpăta o extensiune prea mare, deși e suficient de „flexibilă" mai ales în prima ei parte, ea apare într-un număr mare de subiecte, unde situația eroului e similară [14]. Numărul subiectelor unde apare este de 16, ceea ce arată nu numai difuziunea formulei, ci și similitudinea situațiilor epice într-un număr așa de mare de texte diferite.

5. BANCHETUL. În folclorul tuturor popoarelor, scena banchetului cunoaște o extensiune excepțională. P.D. Uchov a identificat 41 de formulări diverse pentru ideea banchetului la curtea țarului Vladimir [15]. La noi, întîlnim însă numai o singură formulare, dar de dimensiuni impresionante și care ține să scoată în evidență opulența festiv-pescărească a pasajului. E posibil, așadar, ca formula să se fi născut în directă legătură cu subiectul *Vidrosu*, care are un caracter pescăresc, deși în cazurile de acest fel e greu să te pronunți cu siguranță. Formula arată astfel: **Dar pă masă ce mănîncă?/ Numai cigă și postrungă,/ Galbină de caracudă / Și misendru d-ăl mărunt / Stă pă masă năsăditî / Că d-ala ie-n baltă mul'./ Șălăiaș, pește dă-l gras,/ Stă pe masă drăgălași/ / Cîte-o vîntră de morunî,/ C'am auzi' din bătrîni/ C-ala ie pește mai bun./ Știuculiță lunguliță,/ Albă ieste la peliță,/ Bună ie cu chisăliță,/ Dar cu sare dă lămîie / Tot mai bună o să fie** [16]. Ori

de cîte ori este însă vorba de prezentarea unui banchet festiv, domnesc sau boieresc, întîlnim formula. Așa se întîmplă cu subiectele: *Miu haiducul* [17], *Aga Bălăceanu* [18], *Din Costandin* [19], *Corbea* [20], *Ștefan vodă și Oprișanu* [21]. De această formulă s-a ocupat pe larg Lorenzo Renzi [22], așa că nu mai insistăm.

6. BĂTRÎNEȚEA. Bătrînii sînt prezentați la modul hiperbolic, săltîndu-și genele cu cîrjele. Formula nu pare să se fi solidificat în expresie îndeajuns, rămînînd mai curînd o idee care aspiră abia la consacrare tradițională. Dealtfel, nici nu este destul de frecventă. Iată un exemplu închegat: **Dă bătrînel ce erea,/ Chiar în cîrje că mergea./ Cîrjile că le lua,/ Genile le ridica,/ Ochii roată că-i făcea** [23]. O mai aflăm și în două variante ale subiectului *Vișina*, în realizări mai puțin fericite.[24] Menționăm aici, lucrul foarte semnificativ, că imaginea aceasta l-a preocupat pe Eminescu, folosind-o în poezia *Strigoii*, unde dobîndește o grandoare neobișnuită, sugerînd trecerea de la viață la regnul mineral.

7 BERBECELE FABULOS. Formula a făcut obiectul unor cercetări anterioare, așa încît este una din cele mai bine cunoscute la noi. S-a născut, cum e și firesc, în lumea păstorească și oglindește ceva din concepția de sfințenie cu care — după opinia lui Ovid Densusianu — românii au înconjurat acest animal. Foarte „flexibilă", formula are totuși un nucleu realizat din următoarele versuri: **Cu patru corniță-n cap,/ De la coadă pîn la coarne / Mi-e de paisprezece palme,/ Mi-este-n lume de mirare,/ Iar în vîrful coarnelor / Cîte-o piatră nestămată / De lumină noaptea toată,/ Pe lumina pietrilor / Io-m dam seama oilorî** [25]. În funcție de talentul diferiților cîntăreți, sau de dispoziția lor de moment, diversele componente ale formulei sînt frecvent reluate și prelucrate, în așa fel încît, adeseori, asistăm la o dilatare extremă a ei, dar în același timp și la o îmbogățire semantică foarte vizibilă. O întîlnim, cum e firesc, în repertoriul păstoresc de cîntece epice, printre care citățm: *Dobrișan* [26], *Costea* [27], *Miorița* [28], *Dobrogeanu Tudor* [29], *Miu Haiducul*, *Niculcea*, precum și în alte texte pe care nu le mai menționăm aici spre a nu încărca excesiv expunerea. Caracterul fabulos, întrupat în expresia pietrii nestemate, se află și în producțiile folclorice ale altor popoare. În folclorul nostru, el apare frecvent în subiectul *Șarpele*. Șarpele, văzîndu-se pe moarte, cere eroului care l-a răpus să-i despice capul în patru pentru a extrage de acolo o piatră nestemată **ce plătește lumea toată** [30]. Ideea îndeplinește o funcție artistică cu semantism foarte larg, ceea ce pune

în discuție probleme cu totul speciale. Este de raportat aici St. Thompson cu *Motif Index*-ul sau: B 101.7. Serpent with jewel in head (India, Indonezia, Africa); de asemenea: B. 11.2.14. Dragon with jewel in head. B. 722. Magic stone in animal's head. B. 722.3. Luminous jewel in animal's head. Materialul românesc se încadrează, așadar, într-o foarte largă concepție, poate universală, pentru care a găsit expresia corespunzătoare românească.

8 BLESTEM. Din lumea cîntecelor lirice, a blestemelor în speță, s-a trasferat, prin contaminare, un anume fragment de acest gen în cîteva cîntece epice, devenind un „loc comun". Iată fragmentul tipic: **Să te-nsori de nouă ori / Și să faci nouă coconi,/ A d-a zecea, o fetiță,/ Să te poarte de mînuță,/ Să te-adape la temniță / Blestemu de la fetiță** [31]. Fragmentul apare, cu oarecare stăruință, în *Iordăchiță al Lupului* [32], *Vidrosu* [33], *Ghiță Cătănuță* [34], *Dediu vornicul* [35] și chiar în *Corbea* [36]. Materialul liric este foarte abundent [37].

9 BOCET. Din lumea cîntecelor rituale de înmormîntare, a pătruns în poezia epică un fragment tipic și plin de frumusețe: **Bucură-te mănăstire, / Că frumoasă floare-ți mai vine, / Da nu vine să-nflorească / Ci vine să vestejească,/ Bucură-te țintirime,/ Că mîndru trupșor îți vine,/ Nu vine să viețuiască,/ Ci vine să putrezească** [38]. Formula apare în *Radu Anghel* [39], *Cîntecul lui Șolea* [40], *Cîntecul lui Codin* [41]. A ajuns și în regiunea Timocului [42].

10 CAICUL TURCESC. Cu toate că nu putem vorbi de un anume simbolism al culorilor în folclorul nostru, uneori culoarea verde are conotații mai numeroase decît pare a spune cuvîntul luat la propriu. Pe lîngă *frunza verde*, unde e exploatat numai sensul plastic al termenului, culoarea verde mai desemnează rangul aristocratic și solemnitatea. Nucleul formulei e constituit din versurile: **Tare venea d-un caic / Cu postav verde-nvelit** [43]. Formula apare în *Tănislav* [44], *Badiul* [45], *Constantin Brîncoveanu* [46]. Caracterul solemn apare, în mod obișnuit, la caretele nupțiale, cu intenția de a sugera opulența și nota înalt festivă a actului. În această situație, formula s-a adaptat ambelor regimuri metrico-ritmice. Dăm un exemplu numai pentru metrul cel mai amplu: **D-o cocie făurită / Numa-n verde zugrăvită,/ Numa-n aur poleită** [47], cu varianta dobrogeană: **C-o carîtă zugrăvită / Cu postav verde-nvălită** [48].

11 CAII, CARACTERIZARE COLORISTICĂ. În basme, caii sînt animale fabuloase, putînd fi de aur, argint, sau aramă, bătuți în pietre scumpe și dispensatori de podoabe vestimentare pentru

erou; în epica versificată, caii sînt reprezentați mai realist, deși nu se renunță niciodată la prezentarea lor hiperbolică. De obicei, cînd e vorba de mai mulți cai, prezentarea lor se face după culoare, realizîndu-se un tablou de un plastic remarcabil, după cum atestă exemplul: **Unu-i negru ca corbul, / Altu-i roșu ca focul,/ Unu-i sur ca porumbul**[49]. Primele două versuri au mai multă stabilitate, al treilea poate fi înlocuit cu altul mai contrastant: **Unul alb ca omătul** [50], iar alteori cu **Unul alb ca diocul** [51]. Ca exemplu tipic pentru „flexibilitatea" formulei, menționăm că aceeași situație coloristică este păstrată și pentru prezentarea pompei militare în feudalism, unde drapelele erau și ele: **Unul roșu ca focul,/ Unul negru ca corbul,/ Unul alb ca omătul** [52]. În cazul acestei formule, trebuie să presupunem eventual o tradiție (sau școală) locală: o întîlnim numai în părțile nordice ale țării: Transilvania, Bucovina, și Moldova; n-o întîlnim niciodată în Banat, Oltenia, Muntenia și Dobrogea.

12 CALUL NĂZDRĂVAN. Din toate însușirile neobișnuite (poate mitice) ale calului, cîntecul epic a reținut numai elementul antropomorfizator: calul vorbește cu stăpînul său. De fapt, formula e compusă din două părți: întrebarea eroului și răspunsul calului. De obicei, stăpînul, pus în dificultate, își întreabă partenerul de vitejie scurt și precis: **Mai poți tu la bătrînețe / Cît puteai la tinerețe?** [53] „Flexibilitatea" întrebării se concretizează de obicei în modificarea adverbului cu care începe versul al doilea, de aceea nu merită să insistăm asupra fenomenului. Iată acum și răspunsul calului: **Cînd ieream la tinerețe,/ N'i erea carnea ca roua,/ Mădua ca undreaua,/ Nu puteam mai nimica./ Dar acum la bătrînețe,/ N-i-este mădua ca oțălu,/ N-i-este carnea ca vînzu,/ Dă dau drum ca fulgieru,/ Cum gîndește stăpînu** [54]. Bineînțeles, pasajul e susceptibil de variație la nesfîrșit, cîntăreții uzînd de toată libertatea lor de improvizație, dar exemplele ce s-ar mai putea aduce nu ar contribui la un spor al ideii. Ținem doar să arătăm că formula apare în numeroase subiecte, voinicești mai ales, unde rolul calului are o importanță aparte [55].

13 CAPITULAREA DOMNIEI. În înfruntarea dintre haiduc și domnie, de cele mai multe ori victoria revine forței organizate a statului: haiducul e fie prins, fie rănit, ori chiar ucis. Există totuși situații cînd domnul, pus direct față în față cu haiducul, capitulează în fața acestuia, împărțind cu el o parte a autorității sale. Trăsătura este caracteristică pentru mentalitatea populară,

de aceea ideea a fost realizată chiar în două formule stabile, aproape stereotipe. În prima se spune: **Cît voi fi eu în domnie,/ Să fii și tu-n haiducie** [56]. Ea apare într-un număr mare de subiecte, din care citãm: *Miu haiducul* [57], *Pătru haiducul* [58], *Corbea* [59], *Codreanu* [60], *Doncilă* [61], *Seraschin pașa* [62], *Costea* [63], deci și în afara ciclului pur haiducesc, ceea ce arată marea audiență a ei la cîntăreți și la public. Cea de a doua formulă pe această temă sună așa: **Haiducește, vere,-n pace,/ Domnia n-are ce-ți face** [64]. E mai puțin răspîndită decît prima. O aflăm în subiectele: *Pătru haiducul* [65], *Goia* [66], *Voica bălaca* [67]. Un exemplu e cel puțin de reținut, în sensul că reunește într-o singură expresie poetică ambele formule, realizîndu-se astfel un paralelism parțial, foarte sugestiv: **Cît oi fi ieu în domnie/ Să fii și tu-n haiducie./ Stăpînește-ț țara-n pace / Nimenea n-are ce-ț face** [68].

14 CAVALCADA. Goana calului, fie pentru salvarea vieții stăpînului, fie pentru ajungerea adversarului, a devenit și ea o formulă recurentă. Calul: **Punea narea la pămînt / Și coada fuior în vînt / Și s-așternea pă pămînt** [69]. Cu foarte mici variații de ordin lexical, ce țin de oralitate, formula poate fi întîlnită și în subiectele *Șarpele* [70], *Pătru haiducul* [71], *Iancu Jianu* [72], *Piciu* [73], *Mistriceanu* [74], *Vișina* [75]. E și destul de răspîndită dar și destul de prelucrată, asistînd uneori la tot felul de intervenții inovatoare care prelungesc pasajul și-i conferă o amploare epică aproape fabuloasă; este parcă o intrare în basm sau chiar în mitologie.

15 CĂUTAREA EROULUI. Se întîlnește numai în două subiecte, care au în comun ideea că ceata de turci scormonește peste tot locul, pentru a-l surprinde singur și a-l ucide. Oferim exemplul tipic: **Pe dincolo, pe dincoa,/ Umblau turcii d-aiurea,/ D-aiurea p'in plaiurea / Și umblînd din birt în birtî / De cîte-o para vin bînd / Și de Tănislav-ntrebînd** [76]. Cel de al doilea subiect e *Badiul* [77]. Partea întîi a formulei, respectiv versurile asociate cu rima în *-a* sînt mai stabile, avînd dealtfel și rolul de incipit al celor două texte, ceea ce — cu toată forma rebarbativă „plaiurea" — le conferă fixitate tradițională. Ultimele trei versuri sînt mai libere, nu cuprind elemente tipice de formalizare, de aceea asistăm la numeroase variante individuale ale pasajului. Am întîlnit-o și asociată cu o anadiploză muzicală.

16 CHINUIREA PRIZONIERULUI. Odată prins și legat, teama cotropitorilor se convertește într-o explozie paroxistică de bestialitate împotriva eroului. Psihologic, momentul este bine

surprins în expresie: e vorba de curajul lașului. Iată formula: **Și-l bătea și-l chinuia / Cu sfîrcul gîrbaciului / Pe fața obrazului**[78]. Uneori se arată că la sfîrcul gîrbaciului se mai adaugă și „fierul plugului" sau „coada baltagului"[79], ori „latul paloșului"[80], „cu talpa papucului"[81]. Formula poate fi întîlnită și în subiectele: *Cîntecul lui Săcală*[82], *Baba Sîrba*[83], *Cîntecul lui Isirim bogatu*[84], *Antofiță a lui Vioară*[85] și altele încă, fără a pune probleme deosebite. E stabilă și prin sens și prin formă, dar se adaptează bine la contextul de inserție.

17 CONCEPȚIE EROICĂ. Faima eroului îl obligă pe personaj la un comportament cu totul special. Dacă-și găsește adversarul adormit, nu profită de avantajul situației ca să-l ucidă, ci mai întîi îl trezește, angajează cu el un dialog tipic pentru poezia eroică și îl răpune în urma unei lupte în care șansele sînt, mai mult sau mai puțin, egale. Aceasta este o trăsătură tipică pentru mentalitatea eroică de pretutindeni. Formula are următorul cuprins: **El sta-n loc și se gîndea: / — Să mi-l tai eu de-adormit, / Mi s-o ține-nceluit, / Nu știe de ce-a murit**[86]. Ultimele versuri au o stabilitate formulară mai mare. O întîlnim în subiectele *Tănislav*, *Cîntecul haiducilor*[87], *Cîrlăiorul*[88], *Voinicul și furul*[89], *Din și Costandin*[90]. Important de semnalat e că această dimensiune etică a voinicului nu este proprie numai baladei populare, ci și colindelor noastre laice, lucru pe care l-am arătat cu altă ocazie[91], dar și basmului nostru popular[92]. Merită să fie citat aici un caz special, în care se discută tocmai esența concepției. Eroul se întîlnește în luptă cu adversarul care i-a ucis mișelește (în timp ce dormeau) frații și-l judecă prin prisma atitudinii cavalerești de mai sus, astfel: — **Aleo, tu, mîrzac bătrîn, / De mi-ai fost d-așa viteaz, / Ce nu i-ai tăiat făți-ș? / Ci i-ai tăiat adormiți? / Din gură-l pedepsea/ Și din paloș îl cioplea, / Grămadă jos îl făcea**[93]. Mai e de reținut că balada lui *Tănislav* e în întregime alcătuită pe antiteza dintre comportamentul mișelesc al turcilor și atitudinea cavalerească a eroului, ceea ce scoate mai bine în evidență concepția etică a unui adevărat erou la români.

18 CONTRARIETATE. Surpriza neplăcută provocată de schimbarea neașteptată a rolurilor unor personaje se exprimă și la nivelul formulelor de acest tip. Versul pivot este: **Buza-n patru că-i plesnea**[94]. Exemplele de acest fel apar în aproape toate variantele baladei lui *Miu haiducul*, dar din această situație nu se poate trage concluzia că formula s-ar fi născut în chiar acest context

epic. Cu atît mai mult cu cît formula se întîlnește într-un foarte mare număr de alte texte. Din acestea citãm: *Tănislav*[95], *Doicin bolnavul*[96], *Pătru haiducul*[97], *Radu Anghel*[98], *Letinu bogat*[99], *Mizilca*[100], *Gruia lui Novac și fata de latin*[101], *Novac. Lidva cîrciumărița*[102], *Vidu țăreanu*[103]. Uneori formula este completată cu cîteva elemente coloriste, ca în exemplul: **Sînge negru** [roșu] **că-mi curgea // Pe caftan** [palton] **verde pica** / că se sleia.

19 CORESPONDENȚA EPICĂ. Prestigiul scrisului se oglindește și el în mentalitatea populară, concretizîndu-se într-o formulă recurentă. Dar scrisul e apanajul domniei, de aceea pasajul arată astfel: **Da-mpăratu ce-mi făcea? / Scria cărți în toate părți/ Și răvașe prin orașe**[104]. E de reținut că sintaxa a fost subordonată și chiar sacrificată în favoarea eufoniei (rimele interne din versul al doilea). Aproape neschimbată, apare și în alte contexte: *Vișina*[105], *Ionașcu*[106], *Cerchez*[107], *Costin*[108], *Șiret pîrcălabu*[109]. Uneori se constată o completare a ideii cu noțiuni luate din lumea mai nouă (epoca burghezo-moșierească) a satului. Împăratul: **Da răvașe prin orașe / Și hîrtii prin primării**[110]. Simptomatic pentru pasaj e faptul că e structurat emistihial, cu rimă internă, chiar și în cazul ultimei inovații semnalate. Materialul apare, în formularea lui fixă și în basme[111].

20 COSMETICĂ FOLCLORICĂ. Îngrijirea frumuseții feminine s-a consolidat și ea într-o formulă de acest gen, construită pe o bază coloristă, ce denotă un anume ideal de frumusețe. Este vorba de simpla accentuare a tonurilor naturale ale figurii. Exemplificăm cu materialul cel mai vechi pe care-l cunoaștem, din colecția lui V. Alecsandri: **Pune fața la ghileală, / Buze moi la rumineală / Și sprîncene la negreală.**[112] Formula, cu mici modificări în materialul lexical, dar în același corset eufonic al rimei, apare într-un mare număr de subiecte[113]. Lirica populară condamnă cu vehemență asemenea procedee de înfrumusețare, considerîndu-le o dovadă de frivolitate. Strigăturile sînt semnificative în această privință[114]. În cîntecul epic însă, sulimenirea apare ca o stratagemă a femeii pentru salvarea bărbatului ei și pornește ca sugestie totdeauna de la acesta.

21 CRUZIME. Cruzimea inutilă a devenit și ea un loc comun. Haiducul, întîlnindu-și asupritorul, înainte de a-l ucide, îi reproșează suferințele îndurate de la el: **Mă plecam cu să beau apă,/ Tu-mi dai cu cizma la ceafă, / Mă dai cu dinții de piatră: / Băui apă-nsîngerată, / Cu măsele-amestecată**[115]. Formula apare și în

alte subiecte; în Banat în cîntecul lui *Rusalin a lui Damian*[116], în alte părți în ciclul novăcesc[117]. În cazurile acestea, lipsește lovitura cu cizma; e vorba numai de o palmă puternică pe care-o primește eroul. Mai interesantă e însă inserția formulei în cuprinsul cîntecului *Șarpele*, care — tot așa, dorește să se răzbune, deoarece în tinerețe cînd își băga capul în strachină ca să bea lapte, era lovit cu lingura peste cap. Iată exemplul: **Cu lingura mă ciocneai, / Măselele îmi stricai / Și beam lapte sîngerat / Cu măsele-amestecat**[118]. Toate acestea arată gradul înalt de „flexibilitate" a formulei și integrarea ei organică în contextul de inserție.

22 CUNOAȘTEREA CODRULUI. O condiție esențială a vieții haiducești este cunoașterea deplină a locurilor unde ceata trebuie să-și desfășoare activitatea. Șeful cetei de haiduci trebuie să probeze, pe lîngă valoarea sa personală excepțională de luptător, și cunoașterea adecvată a codrului. Ideea se exprimă astfel: **Haideți, copii, după mine, / Că știu calea-n codru bine**[119]. Apare și în subiectele *Ianuș unguru*[120], *Miu haiducul*[121], *Costea*[122]. O aflăm o dată și într-un cîntec liric dar cu funcția schimbată: e vorba de discreția ce trebuie să învăluie aventura amoroasă la care este invitată femeia de către iubitul ei[123].

23 CURIOZITATE NEOBIȘNUITĂ. O chestiune ce pare normală în folclor este lipsa de curiozitate: fiecare își vede numai de ale sale, nu se interesează de ceea ce se petrece în afara cercului propriu de interes. Cînd se întîmplă altfel, deci exact inversul situației normale, se utilizează următoarea formulă: **Nu să tacă și să treacă**[124]. E foarte scurtă, abia de un vers, dar e foarte stabilă prin aranjamentul eufonic, al rimei interioare. Toate exemplele de care dispunem sînt din Transilvania, deci ar putea eventual ține de o școală locală[125]. Formula ne aduce aminte de acel pasaj din „Parzival", unde eroul „omite din sfială să pună întrebarea mîntuitoare și să ajungă la adevăr"[126]. De fapt discreția făcea parte din educația unui adevărat cavaler, și tăcerea lui Parzival se explica în acest mod, nu prin sfială. Situația se explică însă integral prin exemplul folcloric discutat mai sus.

24 DECAPITAREA. Adeseori, lupta dintre adversari se termină prin decapitarea personajului negativ. Și pentru această situație, frecventă și fierbinte, s-a creat un loc comun sau tipic, care sună astfel: **Mergea ca'bolborosînd, / Nu-ș ce mă-sa to' zîcînd/ Ș-trupu mătănii făcînd**[127]. Nota de naturalism brutal nu place, de aceea, în cazul acestei formule, nu se poate vorbi de o fixitate

specifică (asigurată de gerunziul din rimă), ci asistăm la reformulări ale fragmentului, păstrîndu-se ideile și succesiunea faptelor, dar modificînd verbul la imperfect, ceea ce face ca pasajul să-și piardă conturul individualizator, prea pregnant. Dar apare în destul de multe subiecte diferite[128].

25 DESFRÎU. O formulă ne înfățișează și acest aspect de viață, petrecerea eroului cu femei ușoare. Iată cum se oglindește ideea în expresie: *Pe Nicolcea că-l găsa / La fro trei-patru umbrare/ Cu vreo trei-patru marghioale,* / **Una-l mișcă, alta-l pișcă, / Una cu vin mi-l stropește, / Alta cu batista-l șterge, / Frumos fața-i rumenește**[129]. Fără a fi utilizată prea frecvent, o întîlnim și în alte subiecte[130]. Formula nu a fost construită pentru sine, ci pentru a realiza un contrast expresiv cu situația altui erou, de obicei prins și chinuit de turci.

26 DEZILUZIE. Tînăra nevastă, înșelată în speranțele ei matrimoniale, are momente de deznădejde, cînd cere mamei sale să-i ardă hainele din fetie, deci să distrugă tot ceea ce i-ar putea aduce aminte de vremea fericită a tinereții. Formula are următoarea înfățișare: **Ca hainele din fetie / Nici le vîndă, nici le ție, / Ci le scoată la hotară / Și le deie foc și pară**[131], pentru ca toate maicile să învețe — din experiența ei tristă — cum să-și mărite fetele. O găsim și în alte subiecte[132], dar imaginea pare să vină dinspre cîntecul liric. În vremea din urmă, am întîlnit-o într-un text epico-liric, neintrodus de Al. I. Amzulescu în catalogul său, respectiv în versiunea românească a textului internațional sub denumirea sa franceză *La maumariée*[133], unde joacă însă un rol tematic aleatoriu.

27 DISPERARE. Există în cîntecele noastre epice situații limită, cînd eroul pentru moment își pierde cumpătul și-și exprimă, printr-o gesticulație specială — disperarea. Eroul dobîndește astfel o seamă de trăsături omenești, nu mai rămîne un personaj pur convențional, întrupînd o idee abstractă și un ideal suprauman; să ne amintim că și Achile, cît era el de fiu de zeiță și nepot de zeu, dar și antipatic prin sălbătăcia și brutalitatea sa nedomolită, a plîns la moartea prietenului său Patroclu, fără să piardă ceva din însușirile sale eroice dar cîștigînd enorm pe plan uman. În folclorul nostru, situația e puțin diferită: eroul află o veste proastă și vrea s-o ascundă celorlalți ai săi, dar se dă de gol printr-un comportament cu totul neobișnuit. Formula are următorul cuprins: **Ieșea afară suspinînd, / Intra în casă lăcrămînd, / Păr albu dărâ-**

pănînd[134]. Formula apare în mai multe subiecte, dar pare să se fi specializat pentru textele *Mizil crai* și *Doicin bolnavul*[135]. Atipic, o întîlnim în *Antofiță al lui Vioară*[136], *Iencea Săbiencea*[137], *Stan al Bratei*[138], *Novac*[139], *Ioviță*[140], *Făt-Frumos*[141], *Iordache*[142]. Pentru alte utilizări, cu modificarea semantismului[143].

28 DURATA LUPTEI. Eroul își află totdeauna în inamicul său un demn adversar, de aceea lupta nu se decide imediat în favoarea personajului pozitiv, ci durează o zi întreagă. Formula, redusă la nucleul ei expresiv, cuprinde un singur vers: **Zi de vară pînă-n sară**[144], ceea ce înseamnă, de fapt, o zi lumină de vară, un timp foarte lung. Se află și în textele *Alapin*[145], *Gruia la-nsurat*[146], *Rafila*[147], *Gheorghe și arapu*[148]. Important de reținut este și faptul că formula apare, fie în contextul luptei voinicești, fie în alte contexte epice diverse (călătoria unui erou, de pildă, poate dura tot atît) și în basm, păstrîndu-și alcătuirea emistihială, devenită fixă prin eufonie (rima leonină)[149].

29 EFECTELE EROTICE ALE SCRISULUI. Scrisul a făcut întotdeauna o impresie deosebită asupra omului din popor, de cele mai multe ori neștiutor de carte. E de fapt o întreagă magie a cuvîntului scris, așa cum diversele tabu-uri verbale dovedesc că a existat și o magie a cuvîntului rostit. Dar dincolo de toate acestea, scrisul are și o sumă de efecte erotice, bine prinse într-o formulă recurentă. Dăm un exemplu mai întins: **Că unde mi-l scrie, / Parcă te mîngîie, / Unde mi-l citește / Parcă te slăvește/ Cu ceru să potrivește**[150], menționînd că formula a dobîndit o oarecare solidificare și prin rima interioară, reușind să pătrundă și în domeniul cîntecelor lirice (sau poate derivă din ele?)[151].

30 FAZELE LUPTEI. Am arătat la formula 28 că lupta are o durată foarte lungă, iar acum trebuie să reținem că în desfășurarea ei există și cîteva etape succesive, pe măsură ce crește înverșunarea încleștării. Și deoarece triplicarea este una din „legile epice", momentul cel mai acut al unei încordări epice care e lupta cunoaște la români o formulare specială, în trei faze sau etape succesive, bine puse în lumină. Formula sună așadar astfel: **Să luptară pînă-n prînz, / Li s-a părut lupta-n rîs; / S-a luptat pîn la nimiaz, / Tot în luptă cu năcaz; / S-a luptat pîn la chindie,/ Să-mi vezi luptă cu mînie**[152]. Lungimea formulei a făcut ca uneori să fie redusă la numai două faze, fără preferință pentru una sau alta din exprimări; dar există și cazuri — mai rare desigur — cînd

cîntărețul a lărgit-o pînă la patru faze. Notăm aici cîteva asemenea exemple[153]. Elemente din formulă apar și în basmele noastre[154].

31 FORMA ATLETICĂ. După înarmarea sa, înainte de a pleca la luptă, eroul își verifică forma atletică, face un fel de „încălzire", ca să folosim un termen curent în limbajul sportiv de azi. Astfel, el își aruncă în aer buzduganul și îl prinde cu dibăcie, în momentul căderii. Formula e compusă dintr-o terțină sub aceeași rimă, ceea ce scoate pasajul în evidență în mod foarte pregnant: **Dup-un dește-l învîrtea, / Slavă-n cer cu el că da, / Cu norii-l amesteca**[155]. Cel de al doilea exemplu pe care îl cunoaștem provine din *Doicin bolnavul*[156] și cuprinde o amplificare în continuare a ideii: **La trei ceasuri că-m' venea / Și-n palmă că-l sprijinea, / În spinare că-l punea.** Nu se poate spune că momentul este lipsit de grandoare.

32 FRAȚII CONVENȚIONALI. Există o convenție universală după care fratele cel mare, ce are privilegiul primogeniturii juridice, nu reprezintă pe planul eroicului nici o valoare pozitivă. Fratele cel mai mic în cazul că e și al treilea, devine semnificativ în perspectivă eroică. Fratele mijlociu se așază în paralel cu cel mare. Această convenție e foarte frecventă în basm[157], dar apare, cum e firesc, și în cuprinsul cîntecelor noastre epice. Avem astfel două formule, care uneori apar separat, iar alteori împreună, după sistemul contrastant cunoscut, chiar dacă între ambele se intercalează și alte momente epice. Se zice astfel: **Dară fratele cel mare, / Căci e mare, minte n-are**[158]**... Dar grăi fratele cel mic,/ Căci e mic și mai voinic**[158]. Formula se întîlnește și în cîntecul lui *Mogoș vornicul*[159], dar a intrat și în colindul mioritic, după cum am arătat cu altă ocazie[160].

33 FRÎUL CALULUI. Podoabele calului nu au numai rostul de a spori frumusețea animalului și fastul eroului, ci și de a înspăimînta pe adversar. Formula, foarte veche desigur deoarece e în regim metric de 5/6 silabe, sună astfel: **Șeulița lui, / Țeasta zmeului. / Frîulețul lui, / Doi bălăurei / De gură-ncleștați, / De coadă-nodați, / După oblînc dați. / Chingulița lui, / Doo năpîrcele / 'mpletite de ielî**[161]. O aflăm și în balada *Meșterului Manole*[162], dar și trecută în regimul metric de 7/8 silabe, în subiectul *Sîla Samodiva*[163]. Formula a fost studiată de Lorenzo Renzi și dată drept exemplu pentru ceea ce el numește „paralelism alternant"[164].

34 GĂTEALA FETEI. Eroii sînt prezentați, de regulă, în modul cel mai sărbătoresc cu putință. Astfel, de pildă, fata e

gătită cu salbă bogată iar alte monede îi sînt împletite în păr. Iată o formulă tipică: **Cu cosița gălbioară / Taxîditâ de parale,/ Tot parale duralii / Aduse de la beșlii**[165]. Lărgită pînă la dimensiunile unei perechi de terține, formula păstrează aceleași rime[166]. Cum fata este un personaj frecvent în multe subiecte, și formula aceasta apare în numeroase împrejurări epice diferite[167].

35 GĂTEALĂ FEMEIASCĂ. În continuarea stratagemei sale, adesea eroul își îndeamnă nevasta să se gătească cu hainele ei cele mai bune și mai scumpe, spre a servi mai eficient scopurile sale. Formula are două părți, care numai uneori merg împreună. Partea întîi cuprinde ideea: **Ia o ie dintr-o mie, / Rochiță de căftănie**[168], iar cea de a doua continuă astfel: **Și brîu lat de Țaligradî,/ Cu trei poli cotu luat**[169]. O întîlnim într-un destul de mare număr de subiecte, în afară de cele două menționate mai sus. Astfel, o mai aflăm în cîntecul lui *Oleac*, care-și sfătuiește nevasta să se gătească frumos spre a o putea vinde mai avantajos[170], dar o aflăm și în *Oancea*[171] și chiar în *Corbea*[172].

36 GREUL VOINICULUI. Deși marii eroi ai umanității beneficiază de invulnerabilitate totală sau parțială sau de invincibilitate condiționată (să ne reamintim de situațiile lui Achile sau Siegfried), de cele mai multe ori, adversarul cunoaște singurul loc sau mijloacele — de obicei magice — prin care ei pot fi răpuși. Este, de fapt, necesitatea de a explica pieirea unui erou, trezind în sufletul ascultătorilor o undă, în plus, de simpatie și regret. La noi, ideea aceasta a devenit și ea o formulă recurentă, pe care am numit-o convențional „greul voinicului", deoarece așa se exprimă în poezie. Ea sună astfel: **Că pe Toma mi-l tăia / Pe la furca pieptului, / La încinsul brîului, / Deasupra buricului, / Unde-i greu voinicului**[173]. „Flexibilitatea" formulei constă și în faptul că adeseori singurul loc vulnerabil al eroului e plasat în altă parte: „Rătezul părului"[174], „În talpa piciorului"[175]. Ultimul exemplu ne amintește de călcîiul lui Achile. Mai întîlnim și o formulare metaforică reușită: „La casa sufletului"[176]. Din exemplele de mai sus s-a putut vedea că formula are o întrebuințare destul de largă, afectînd un mare număr de subiecte; în note, întregim repertoriul[177].

37 GRIJĂ ȘI PREOCUPARE. Puse în situații dramatice, de multe ori personajele își exprimă teama față de primejdiile neprevăzute ale viitorului. Ca și Achile, care nu pregetă să plîngă, fără ca prin aceasta să-și pericliteze situația sa tipică de erou,

tot așa și la noi, eroul se manifestă destul de patetic, într-o formulă de asemenea fixă: **Tot plîngînd și suspinînd, / Față dalbă zgîriind, / Păr galben dărăpănînd**[178]. Formula are fixitate și prin triplicarea ideilor și prin unitatea de rimă în gerunziu. O întîlnim în *Doicin bolnavul*[179], în *Mizilca*[180]. Uneori, materialul cîștigă în „flexibilitate", fiind trecut la imperfectul indicativului: avem deci atît o flexibilitate tematică, cît și una gramaticală[181].

38 IMPORTANȚA NĂȘIEI. De origine religioasă, rudenia spirituală a dobîndit în folclorul nostru o importanță atît de mare, încît s-a concretizat într-o formulă tipică[182]. O întreagă baladă, a lui Vartici, e chiar consacrată dezbaterii acestei probleme, dar există și numeroase cîntece lirice în care se exprimă rigoarea etică a poporului în privința aceasta. Oferim un exemplu din *Vartici*, subliniind asupra faptului că formula cunoaște o foarte acută „flexibilitate", dilatîndu-se sau restrîngîndu-se la nevoie, în funcție de contextul de inserție și de funcția pe care trebuie s-o îndeplinească în respectivul context: **Nu ți-a fi, nașă, păcat / Că de mic m-ai botezat, / De mare m-ai cununat, / Nu ți-a fi, nașă, păcat/ Să cădem la sărutat?**[183]. Fără să aibă în cadrul cîntecului epic o difuziune prea largă, o întîlnim totuși și în subiectele: *Aga Bălăceanu*[184], *Stoian bulibașa*[185], *Seraschin pașa*[186], *Costin*[187]. În ceea ce privește cîntecul liric, formula circulă pe absolut tot teritoriul țării noastre, demonstrînd și marea ei vechime, dar și trăinicia concepției.

39 INTERES. Cariera unui erou fiind atît de aventuroasă, adeseori rudele sale îi pierd urma și nu mai știu nimic despre el. Cum rudele sînt ținute să respecte un anumit ritual, fie că omul e viu, fie mai ales dacă e mort, ele îl caută spre a cunoaște ce au de făcut pentru a preîntîmpina anumite pericole decurgînd din situația specială a eroului. Și pentru această idee s-a creat o formulă: **De ești viu, să mi te știu, / De ești mort, jalea să-ți port**[188]. Cu modificări ce țin de timp, loc, cîntăreț, cîntec și împrejurare, o mai întîlnim în cîntecul lui *Corbea*[189] și în *Dediu vornicul*[190].

40 INTERJECȚIE TURCEASCĂ. În limba baladelor noastre s-au păstrat o sumă de termeni vechi, printre care și destule turcisme, care nu se mai găsesc în altă parte; sînt termeni fosilizați. Și este cu totul adevărată observația lui Maximilian Braun, care arăta că „multe cuvinte trebuie să mulțumească exclusiv cîntecului epic, pentru că se mai găsesc prin dicționare"[191]. Așa este cu interjecția turcească **baq**, pe care a semnalat-o la noi

Vasile Bogrea[192]. Formula sună așa: **Bachea, bachea, ghiavolu, / Mult i-a plăti' sufletu**[193]. Exemplele mai vechi sînt în Bogrea și provin din *Tănislav, Mogoș vornicul* și din *Iorgovan*.

41 INVOCAREA APEI. Departe de a fi o simplă figură poetică, redusă așadar la funcția de trop, invocarea apei curgătoare ține de un întreg complex de credințe și practici populare cu caracter divinatoriu, care coboară pînă în preistorie, avînd probabil și o încărcătură mitologică. Formula apare așadar ca ceva normal și — din cîte știm — n-o aflăm decît la români. Ea sună astfel, după modelul tipic: **Apă curgătoare, / De-ai fi vorbitoare, / Cum ești curgătoare**[194]. Indiferent dacă apa respectivă căreia i se adresează eroul are un nume local (Criș, Dunăre etc.) sau se păstrează numai termenul generic „apă" sau „apușoară", formula cunoaște o remarcabilă stabilitate. O mai întîlnim în: *Voinicul rănit*[195] și în *Iovan Iorgovan*[196].

42 ÎNĂLBITOARELE DE RUFE. Topos-ul apare încă în *Odiseea* și *Iliada*[197], deci are în spatele său trei milenii de cultură poetică, și cunoaște o răspîndire cvasi-universală. Printre popoarele romanice l-am întîlnit la francezi[198], dar apare și la slavii de sud[199]. La noi formula cuprinde o urare: cei ce întreabă pe spălătorese, ca să afle de la ele un anumit adevăr, fac urarea: **Pînzele să se-nălbească / Știi, ca coala de hîrtie / Cînd o iei din prăvălie**[200]. Cum s-ar putea ca ele să spună un neadevăr, formula continuă și un blestem pentru înnegrirea pînzelor. Cum în cîntecul lui *Tănislav* contextul epic este absolut identic, formula își atestă și acolo prezența[201].

43 ÎNCURAREA CAILOR. E un mod aparte de întrecere hipică între erou și adversarul său, deoarece învinsul își pierde capul. Formula, cunoscută încă de la Alecsandri, e alcătuită emistihial pe baza rimelor interne, ceea ce îi conferă și stabilitate și energie expresivă: **Punea scară lîngă scară / Și oblînc lîngă oblînc / Și dîrlog lîngă dîrlog**[202], dar și principiul triplicării funcționează eficient în acest exemplu. În alte cazuri, asistăm la reducerea formulei la numai două secvențe, realizîndu-se un paralelism simplu. Apare nu prea frecvent, numai în patru subiecte[203].

4 ÎNGRIJIREA CALULUI. Pentru a obține de la tovarășul său credincios de vitejie, care e calul, un randament maxim, eroul nu lasă îngrijirea calului său pe seama altcuiva, ci se ocupă el însuși de toate trebuințele animalului. La aceste evidente dovezi de dragoste, calul răspunde apoi cu reciprocitate. Oferim un exem-

plu caracteristic: **Cu peria-l peria, / Cu țăsala-l țăsăla, / Cu gebreaua mi-l ștergea, / Dă floarea vizdeiului, / Dă pulberea grajdului**[204]. Cu variațiile de rigoare, apare și în subiectele: *Novac. Fata cadiului*[205], *Ghimiș*[206], *Corbea*[207].

45 ÎMPĂRATUL ȘI SOARELE. După concepția antică și medievală, care făcea din împărat un uns al divinității și un reprezentat al acesteia pe pămînt, poporul a creat pentru caracterizarea soarelui și a împăratului o singură formulă recurentă. În ambele cazuri ceea ce e comun este faptul că amîndoi sînt „fără păcate". În cazul împăratului, formula sună astfel: **Împărate, luminate, / Trupșorel făr' de păcate**[208]. Din note se vede că o întîlnim în cel puțin patru subiecte. Cînd e vorba de soare, formula are următoarea înfățișare: **Mare soare luminate, / Trupșorel făr' de păcate**[209]. Se vede deci ceea ce unește ambele exprimări într-o singură formulă. Cea referitoare la soare se întîlnește mai rar, în cîntecul ce-i este special închinat, „Nunta soarelui".

46 ÎNȘELĂTORIE. Stratagema e larg răspîndită în cîntecul epic de pretutindeni, pentru că toți țin să arate superioritatea inteligenței omenești asupra forței brutale, fizice. Într-un caz întîlnim însă o stratagemă considerată — pur și simplu — drept înșelătorie curată, pentru care se și întoarce împotriva inițiatorului ei. Marcu viteazul cere mamei sale să-l îmbete pe turc, iar pe dînsul să-l protejeze în cadrul unui rămășag, ce trebuie să se soldeze cu moartea învinsului. Formula e destul de puțin răspîndită din cauza unui paralelism antitetic insuficient șlefuit. Transcriem textul cel mai reușit: **Păhărelu Marcului / Cu vin să-l jumătățești, / Cu apă să-l împlinești / Pe Marcu să mi-l trezești; / Păhărelu turcului / Cu vin să-l jumătățești, / Cu otravă să-l plinești, / Pe tur' să mi-l prăpădești**[210]. Faptele se petrec exact invers, deoarece mama — care e ibovnica turcului — nu-și sacrifică dragostea ei nouă pentru feciorul ei. Marcu se salvează cu ajutorul unei stratageme a slugii sale credincioase. Formula pare să se fi specializat pentru acest subiect, dar apare sporadic și aiurea, în cîntecul lui *Miu haiducul*[211] și *Antofiță al lui Vioară*[212], deci destul de rar. Am arătat cu altă ocazie că formula se află și la albanezi[213].

47 ÎNTEMNIȚATUL. Temnița feudală este gîndită ca o instituție de exterminare fizică, nu ca una de recuperare socială a delincventului. Formula e de un naturalism feroce. Întemnițatul: **Șade-n apă pînă-n sapă / Și-n noroi pînă-n țurloi**"[214], iar pe deasupra e chinuit de șerpi și broaște care-i transformă viața, cîtă i-a

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

mai rămas, într-un adevărat infern. Nici Dante nu a inventat ceva mai atroce în lungul său *Infern*. Formula s-a specializat pentru balada *Corbea*, unde apare în mai toate variantele (de aceea nu citîm decît cîteva cazuri)[215]. Cunoaște și o reformulare, cu alt material lexical, dar păstrînd structura bazată pe eufonia emistihială: **Zace-n tină și-n mocirlă / Și-n noroi pînă-n genunchie**[216].

48 ÎNTÎLNIREA ADVERSARILOR. Adversarii se întîlnesc în împrejurări foarte diverse, dar poezia epică cere cu necesitate un simili-ritual al acestor întîlniri. Întîlnirea este ceva foarte grav și serios: unul din doi trebuie să moară de mîna celuilalt, ceea ce nu poate avea loc oricum. Totdeauna are loc un dialog, din care reiese că nu se poate ajunge la reconciliere sau compromis. Dialogul sporește tensiunea dramatică, prin provocările și ofensele ce și le aruncă luptătorii și înțelegem că deznodămîntul nu poate fi decît moartea personajului considerat negativ. Toată pregătirea aceasta are parcă funcția unui *anti-epic*. Exemplul tipic e din balada lui *Gheorghelaș*, unde haiducul întreabă, pe principiul triplicării, astfel: — **Pîrcălabe Macovei, / Cin'te scoase-n ochii mei?/ Zilele tale pierdute, / Păcatele mele multe?**[217] De obicei se păstrează, prin reluare, ideea din ultimele două versuri: **Zile scurte d-ale tele, / Ori păcate d-ale mele**[218]. În cazul acesta este de reținut paralelismul disjunctiv.

49 ÎNTRAJUTORARE. Situațiile dramatice ale cîntecului epic pretind o precipitare extremă a tuturor acțiunilor. Una din acestea este cea cînd prietena sau prietenul eroului aflat în primejdie îi sare în ajutor. În procesul de improvizare nu se mai ține seama de aglomerarea pleonastică a termenilor, ajungînd la o triplă repetare, ca în exemplul tip: **Sărea ici, sărea colea, / Tocmai ca căprioara / Sărea-o vale și-o vîlcea / Și-o pustie de derea**[219]. E probabil ca astăzi cîntăreții să nu mai știe că turcescul „derea" înseamnă de fapt „vale", dar oricum, atunci cînd s-a constituit imaginea sensul ei trebuie să fi fost încă cunoscut (altfel nu avea nici o șansă să intre în dicțiunea formulară). Formula e frecventă în cîntecul lui *Miu haiducul*, sora eroului alergînd pe timp de noapte să-și avertizeze fratele de capcana care i se pregătește. Dar și Bădiuleasa, spre a-și salva soțul, desfășoară o acțiune tot atît de precipitată[220]. În *Corbea*, bătrîna mamă a eroului face la fel, depășind verosimilul[221]. Cadiul, căruia i s-a răpit fata, acționează la fel, pornind în urmărirea răpitorului[222]. În două cazuri,

calul eroului este cel care se grăbește astfel, spre salvarea stăpînului său[223].

50 ÎNTREBAREA EPICĂ. Formula încearcă să deducă pricinile unui comportament neobișnuit printr-o serie de întrebări în cascadă, la care se răspunde paralel, în exact aceeași ordine. E vorba deci de un paralelism alternant, pasajele fiind construite simetric, fiecărei întrebări corespunzîndu-i răspunsul cuvenit. Analizăm numai seria întrebărilor, nu și a răspunsurilor, deoarece ar însemna să repetăm lucruri identice în formă. Reținem numai că răspunsurile sînt în opoziție cu primele, fiind precedate de o negație: **Ori oile le-ai pierdut, / Ori haine mi-ai ponosit, / Ori gălbiori mi-ai fîrșit, / Ori cineva te-a bătut?**[224] Răspunsurile se dau alternant, la absolut toate întrebările; se menține monorima, ceea ce izolează și individualizează pasajul în cuprinsul cîntecului, ca un bloc sonor unitar, de aceea formula circulă în numeroase contexte, suferind atît ca de pe urma inserției, cît și contextul epic. Deși pare să se fi specializat pentru cîntecul lui *Milea*, o mai întîlnim în *Baba Novac și fata sălbatică*[225], *Vidrosu*[226], *Miu haiducul*[227], *Anița crîșmărița*[228], *Badu*[229], *Iencea Săbiencea*[230], *Mizil crai*[231], *Doicin bolnavul*[232], *Gerul*[233], *Soarele și luna* [234], *Barbu plugarul*[235], *A Șoigului*[236], *Tudorel*[237], *Buculei*[238], *Stan din Persăcani*[239] și chiar în *Corbea*[240]. Cum se vede, este una din cele mai frecvent utilizate, deoarece are darul de a împinge înainte narațiunea, creînd o formă amplă și fastuoasă, dar și cu multe șanse de fixare în sistem. Putem vorbi chiar despre tipicitatea acestui loc comun pentru cîntecul epic tradițional al românilor. Fără a fi putut epuiza toate cazurile, am menționat 17 subiecte care fac uz de ea, ceea ce vorbește de la sine (aproape 5% din toate subiectele baladice românești cunosc formula). Trebuie să mai arătăm aici că fenomenul „flexibilității" formulei acționează la nivel structural (mărind sau micșorînd numărul întrebărilor și paralel a răspunsurilor), la nivel semantic (modificînd materialul lexical în funcție de contextul de inserție), dar și la nivel „generativ" (permițînd cîntărețului toate inovațiile ce i se par potrivite în momentul performanței). Probabil că această formulă ar merita un studiu independent, pe plan internațional.

51 ÎNVERȘUNAREA EROULUI. Încordarea dramatică a unor piese este atît de intensă, încît adeseori eroul nu mai este stăpîn pe actele sale. El procedează cu o înverșunare gratuită, dar care are menirea de a ne făgădui în continuare un deznodămînt

tragic. Situația psihologică a dus la constituirea unei formule recurente, care sună: **El la ușă că trecea, / Cu picioru-n ușă da, / Sărea ușa și c-un stîlp / Că prea dete necăjit**[241]. Sînt cazuri însă unde măiestria cîntărețului e mai vizibilă, în sensul că formula se construiește pe un paralelism. Așa avem un exemplu din *Cîntecul lui Badu*, pe care — pentru însușirile sale — îl transcriem aici: **Dete cu picioru-al stîng, / Doborî poarta și-un stîlp; / Cînd dete și cu al'lalt / Doborî porțile-n lat / Și în curte mi-au intrat**[242]. Formula, cu numeroase variante, dar păstrîndu-și pivotul expresiv se întîlnește și în *Voica bălaca*[243], *Busuioc haiducul*[244], *Radu lu Anghel*[245], *Muscu*[246], *Păun*[247].

52 LACĂTUL. Calul — care reprezintă bogăția cea mai de preț a eroului — este adăpostit într-un grajd subpămîntean, iar la ușa acestuia se află un lacăt special. Dealtfel, și la ușa temniței în care e cîte odată închis eroul e pus un lacăt asemănător. Elementele ce compun formula sînt destul de libere și pot sta la îndemîna capacității de improvizație a diverșilor cîntăreți. Dar toate se grupează în jurul unui vers stabil, care concentrează de fapt ideea: **Lacătu cît banița**[248]. Celelalte exemple sînt din *Corbea*[249]. Spațiul nu ne permite să exemplificăm mai abundent și mai caracteristic, cu elementele de „flexibilitate", mărginindu-ne strict la materialul stereotip.

53 LACRIMILE. Am arătat și mai sus că eroul își etalează toate sentimentele, inclusiv jalea și durerea, fără cea mai mică scădere a prestigiului său de voinic. La noi se petrece același lucru și avem chiar un loc comun pentru situații de acest gen: **Lacrămile-i ciuruia, / Tot mășcate ca bobul / Și-nfocate ca focul**[250]. Formula apare mai mult în nordul țării, Maramureș și Bucovina în contexte diferite[251]. Apare, firesc, și în cîntece lirice. O dată a pătruns și în *Miorița*[252]. Putem arăta aici că formula s-a născut în interiorul folclorului nostru, fără vreun model străin: la slavii de sud, totdeauna lacrimile au un singur determinativ, sînt „mărunțele", deci formula lor se deosebește fundamental de ceea ce aflăm la noi.

54 LAUDA HAIDUCULUI. Din respect pentru tematică ne-am oprit la această denumire convențională; în realitate este vorba de „lăudăroșenia" fără acoperire a haiducului. Înconjurat de poteră, el este somat să se predea ca să nu fie vătămat, ci dus întreg și viu la domnie. Eroul nu concepe un astfel de sfîrșit al carierei sale voinicești, refuză predarea, angajează lupta și, de

cele mai multe ori, este ucis sau luat prizonier. Răspunsul haiducului la injoncțiunea căpitanului de poterași a devenit element recurent, exprimat astfel: **Eu nu sînt femeie cu conci. / La poteră să nu poci; / Sînt voinic cu comănac, / Cu șapte poteri mă bat**[253]. Dacă știm că aproape 15% din toată producția noastră de cîntece epice e consacrată haiduciei (în catalogul lui A. Amzulescu, de la nr. 88—170), iar situația de bază e lupta cu potera, cuprinzînd desigur și dialogul trancris mai sus, ne putem da seama de frecvența ridicată a topos-ului. Ar fi inutil să transcriem aici, chiar în note, toate locurile sau subiectele unde apare formula. Dăm numai un singur exemplu, în care descoperim o alternativă poetică la primele două versuri, tot atît de frecvent utilizată: **Că nu-s muiere-nvălită / Să știu de poteră frică**[254] sau: **Că nu-s femeie cu cîrpă / Să port de potiră frică**[255]. Uneori, asistăm la improvizații cuprinzînd ambele soluții, ca în exemplul: **Că nu-s muiere cu cîrpă, / Să mă dau legat de frică, / Ori sînt muiere cu conci, / Cu potera să nu poci,** cu amplificarea în continuare: **Îs voinic cu comănac, / Cu șapte poteri mă bat / Și pe ud și pe uscat / Pînă i-oi vedea pe lat**[256]. Mai trebuie să arătăm aici că formula, structurată la fel, se întîlnește și la aromâni, ceea ce poate vorbește despre o veche comunitate creatoare nord și sud dunăreană[257].

55 LEGAREA EROULUI. Surprins în timpul somnului, de cele mai multe ori prin vînzarea unei slugi, eroul este legat într-un mod anume, spre a i se pregăti soarta conform celorlalte convenții ale cîntecului epic. Ne aflăm astfel la antipodul situației din formula 17, unde arătam că eroul autohton nu profită niciodată de inferioritatea prin surpriză a adversarului său. Cînd îl află dormind, îl trezește și apoi angajează lupta. E o deosebire fundamentală între comportamentul eroului pozitiv și al celui negativ, în speță e vorba de turcii cotropitori, ceea ce pune într-o anumită lumină dimensiunea etică a eroului, dar și a cîntecelor. Oferim aici un exemplu mai amplu, față de care se cunosc numeroase reduceri și amplificări de circumstanță. Pasajul sună astfel: **Și pă Pătru că-l lega / Scurt cu mîinile-ndărătî / De-i pleznește pieptu totî,/ Cu noo frînghii dă mătase, / I curmase carnea la oase / Și șapte-opt dă bumbacî, / Să simțea Pătru legatî**[258]. Formula apare și în *Badu cîrciumarul* [259] și *Tănislav*[260]. Nici fetele sau femeile răpite de turci nu sînt tratate mai bine. Dăm un singur exemplu care devine model pentru toată seria: **Mi-o lega, mi-o verega, / Scur', cu mîinile-ndărăt / De-i pleznea țîțica-n piept**[261].

56 LOC PĂRĂSIT ȘI NEUMBLAT. Printre puținele și schematicele notații peisagiste din cîntecele noastre epice se află și un astfel de loc: un drum, o potecă, un colnic, un cîmp etc. Cu modificări în rimă și ținînd de genul substantivului pus în discuție. Oferim exemplul cel mai amplu, ca astfel cititorul să-și poată face o idee mai exactă despre toate soluțiile artistice posibile de reducere și restructurare, ce merg uneori pînă la numai două versuri asociate prin rimă și aproape stereotipe. **Pe cel drum cam părăsit / Cu negară-acoperit, / Cu troscot verde-nvelit / Și de frunză năpădit**[262]. Stabilitatea cea mai mare o are versul al treilea, cel cu „troscotul". Materialul e foarte frecvent folosit: l-am numărat nu mai puțin de 16 subiecte diferite[263], ceea ce arată desigur marea funcționalitate a formulei.

57 LOCUL EXECUȚIEI. Cîntecul nu a ocolit nici această situație. Formula cea mai amplă este: **Două furci om ridica, / Două furci și-o cumpeioară / Colea la tîrgul de-afară / Unde trec mocani cu sare / Îl punem în spînzurătoare, / Fie lumii de mirare / Și fetițelor de jale**[264]. Se pare că formula s-a specializat pentru cîntecul lui *Miu haiducul*, pentru care nu mai citățm exemplele recoltate, deoarece sînt mult prea numeroase. Dar în aceste exemple e vorba numai de simpla intenție a domnului de a-l pedepsi astfel pe haiduc și niciodată de realizarea proiectului. Există însă și cîteva texte unde fapta se săvîrșește cu scopul de a servi ca trist exemplu pentru trecători[265]. Formula este destul de frecventă, cum arată nota anterioară.

58 LUPTA DREAPTĂ. La întîlnirea adversarilor, după dialogul injurios care are loc, apare un moment interesant, de cavalerism am zice: pasiunile zgomotoase s-au potolit, lupta e hotărîtă, rămîne doar să se fixeze felul luptei. Adversarul pune deobicei întrebarea, iar eroul nostru — animat de un anumit cod al onoarei sale vitejești — optează totdeauna pentru lupta dreaptă. Am văzut și altă dată că lucrurile nu sînt lăsate la voia întîmplării, ci se petrec în raport cu o anumită concepție eroică și după un cod al onoarei. De data aceasta, putem arăta că eroul nostru disprețuiește armele, pe care le consideră necinsitte și optează totdeauna pentru trînta voinicească. Această idee, adăugată la ceea ce știm acuma din alte locuri, ne ajută să conturăm mai bine profilul moral al eroului, așa cum l-a conceput de secole poporul. Oferim un exemplu tipic, căruia însă îi eliminăm notația fonetică superfluă, pentru simplificarea grafiei: **Lasă pușca, că-i hoțească,/**

Sabia că-i diavolească, / Hai la luptă, că-i frățească[266]. Indiferent că învinsul va plăti cu capul, lupta de acest gen e „frățească", iar uneori e chiar **de la Dumnezeu lăsată**[267]. Cea mai mare frecvență a formulei o aflăm în cîntecul lui *Ghiță Cătănuță*, pentru care dispunem de 30 de atestări diferite (la care nu putem face trimitere din lipsă de spațiu, dar și de interes particular), dar o aflăm și în cuprinsul altor texte, destul de numeroase chiar [268]. E de amintit aici și legenda lui Novac și Iorgovan, care, atunci cînd au auzit primul foc de pușcă, s-au îngropat de vii, întrucît a ieșit necinstea pe pămînt[269]. Ideea nu apare numai la noi, ci face parte din arsenalul internațional de clișee eroice[270]. Formula, tot atît de stabilă, apare și printre stereotipiile basmului românesc[271]. Răspîndirea ei (și în genuri diferite), structura ei bine definită printr-un paralelism contrastant, sensul înalt etic ce se desprinde de ea, fac ca formula să reprezinte un moment tipic și fericit al concepției eroice la români. Adăugat la toate cele ce s-au mai arătat sau se vor arăta în continuare, ea îndeplinește o funcție artistică de prim rang și poate conta într-o eventuală definiție etnică a poporului român.

59 LUPTA HAIDUCEASCĂ. Presupunînd o epocă mai recentă de înflorire a fenomenului haiducesc în țara noastră, în perioada armelor de foc, lupta haiducească se poartă cu pușca și cu pistoalele. În formula noastră e vorba de „durda" haiducului, despre care se arată că îi **Băga praf cu mîna, / Gloanțele cu chivăra, / Fierul cu zburătura**[272]. Exemple sînt numeroase, cu variațiile de rigoare, dovedind marea „flexibilitate" a formulei în sine, dar servind și teoriei generale a „flexibilității formulare".

60 MASA MARE. Deosebită de banchetul domnesc și de ospățul haiducesc, această formulă cuprinde numai un simplu enunț, care cîteodată se poate continua cu banchetul. E compusă numai din două versuri, unite printr-o rimă mai puțin obișnuită, care îi și asigură stabilitatea. Iată un exemplu tipic: **Frumoasă masă mi-e-ntinsă, / Dă mari boieri mi-e cuprinsă**[274]. Apare în numeroase texte[275] și frecvent și în colind[276].

61 MĂCELUL DUȘMANILOR. Cînd eroul are de înfruntat o întreagă armată de dușmani, creatorul nu putea înfățișa succesiv luptele sale individuale și nici nu avea resurse pentru descrierea globală a încleștării. De aceea, cîntăreții, dînd dovadă de mare măiestrie artistică, operează un transfer metaforic și recurg la o modalitate figurată, în care eroul „se comportă cu siguranța și

îndemînarea de la munca cîmpului"[227]. Exemplul tipic pentru formulă este: **Unde-i tăia rar, grînește / Și-i grămădește clăiește,/ Șade-n loc și hodinește**[278]. Variațiile de „flexibilitate", țin de utilizarea unui lexic specializat pentru cosit și secerat, ca: *grîne, claie, mănunchi, snop, seceră, stog, coasă, polog*, sau derivate ale acestora. Materialul e foarte frecvent[279].

62 MĂNĂSTIREA. Ideea a devenit formulă numai în legătură cu pomenirea peste timp a ctitorilor de monumente feudale. Ca atare, ea arată astfel: **Și făcu o mănăstire / Să fie de pomenire**[280]. Mai apare și în alte trei texte[281], dar pare să se fi specializat pentru *Meșterul Manole*, unde nu lipsește aproape niciodată.

63 METAFORA ÎNDRĂGOSTIRII. O foarte frumoasă imagine exprimă momentul îndrăgostirii unui tînăr. Întrebat de ce nu participă la veselia generală a familiei, dintr-o sfială ce ține de cuviința țărănească, tînărul răspunde pe ocolite, printr-o imagine: **La inimă mi-a căzut / Ca un nastur de argint / Cînd cade la apă-afund**[282]. Exemplele nu sînt prea numeroase; o găsim de obicei în textele referitoare la căsătoria lui Gruia sau Ioviță cu fata cadiului și numai de două ori și în afara acestui ciclu[283].

64 MILOSTIVIREA. Există situații cînd eroul e obligat să se adreseze cuiva, cerîndu-i milă și îndurare. Modul cum o face însă nu constituie nici o scădere pentru statutul său de voinic. Întotdeauna, rugămintea lui se reazămă pe o condiție morală. Astfel, formula tipică sună așa: **De-ai făcut vreodată bine, /Fă acum și pentru mine**[284]. Versul prim e supus unor multiple și chiar substanțiale variațiuni pe aceeași temă[285]; versul al doilea e mai stabil, cu toate că materialul lexical se modifică adeseori: *pomană, milă, bine*[286]. Cîteva cazuri deosebite față de schemă le menționam numai în note, fără alt comentariu[287]. Ceea ce trebuie să reținem în legătură cu formula e faptul că eroul, chiar cînd cere milă și îndurare de la careva dintre ai săi, este reținut de onoarea sa de voinic să se adreseze direct; el o face pe ocolite, prin parafrază. Unui erou — în concepție populară — nu-i este permis să ceară ajutorul cuiva, și mai ales ajutorul unei femei, de aceea, chiar cînd recurge la acest mijloc de a se salva, are aerul că face el un hatîr interlocutorului său, nu că ar cere ceva pentru el personal. Această trăsătură caracterizează și definește însăși esența eroului, așa cum a fost conceput personajul de către români.

65 MISOGINISM. Cum bine observa G. Călinescu[288], atitudinea misogină e puternic înrădăcinată în folclor și o întîlnim și

în cîntecele bătrînești. Pentru idee s-a creat chiar o formulă aparte, foarte răspîndită, dar care cuprinde și o interesantă polisemie. Faptul că femeii i se acordă o poziție morală mai joasă decît bărbatului, constituie într-un fel și o scuză pentru anumite acte reprobabile pe care ea le săvîrșește. Formula sună astfel: **Dar femeia, ca femeia, / Poale lun' și minte scurtă, / Femeie nepricepută**[289], dar deși e vorba de o scuză apriorică, pedeapsa ce i se aplică, în anumite împrejurări, nu este cu nimic micșorată, ci dimpotrivă. Apare în 18 texte diferite, devenind o idee fundamentală pentru mentalitatea folclorică. Dăm în note exemplelele fără a mai face mențiunea variantelor[290]. Formula a invadat literalmente și domeniul cîntecelor lirice[291] și a devenit și expresie proverbială, după cum o atestă ediția lui George Muntean[292]. În formă puțin deosebită (în loc de *poale* se vorbește de *plete*) o aflăm și la slavii de sud, respectiv la sîrbo-croați[293].

66 MOMENT DE DERUTĂ. Eroul decapitează pe adversar. Sora, soția sau iubita acestuia, care a asistat la dramă, se repede asupra celui căzut și, în confuzia ce o copleșește, începe să-l sărute, dar nu pe gură, ci pe rană. Creatorul a avut aici de înfruntat grave probleme estetice: să evite naturalismul cras și vulgar, dar și să exprime dragostea și disperarea. Lucrul i-a reușit și a creat următoarea formulă: **Dă să mi-l sărute-n gură / Și-l sărută-n tăietură**[294]. S-a specializat pentru cîntecul lui *Marcu viteazul*, unde atitudinea are darul să agraveze vina mamei denaturate și să explice, în final, moartea ei cutremurătoare[295]. Apare însă și în *Cîntecul lui Mogoș*[296], *Iordăchiță al Lupului*[297], *Agușiță al lui Topală*[298], *Buruleanu*[299], *Macovei*[300].

67 MULȚIMEA DUȘMANILOR. Cum s-a văzut din altă parte (formula nr. 61), adeseori eroul e asaltat de o mulțime uriașă de adversari. Ideea s-a concretizat și ea într-o formulă recurentă: **Ca frunza și ca iarba**[301]. Am dat numai versul pivot, în jurul căruia diverșii cîntăreții își grupează materialul după propria lor dorință sau capacitate. De obicei se insistă pentru o cît mai mare deschidere a paralelismului contrastant. Circulă și în alte subiecte, deși nu e chiar atît de frecventă[302].

68 NAȘTEREA EROULUI. Totdeauna, la nașterea eroului, prezidează un miracol, de unde decurge apoi însăși situația sa de erou. La noi, ideea este a nașterii din părinți extrem de bătrîni, fiziologic incapabili să mai aibă copii. Formula, mai instabilă decît altele, are următoarea înfățișare: **Cînd mi-era la**

tinerețe, / Fiu din trup nu și-a născut; / Iar acum la bătrînețe, / Fiu din trup el și-a născut[303]. O mai întîlnim în *Cîntecul șarpelui*[304], *Moș Marcu Paloș bătrîn*[305], dar și într-un mare număr de basme nuvelistice, unde se accentuează asupra paralelismului adversativ[306].

69 NĂVALA ÎN DUȘMANI. În fața unei oștiri întregi, eroul nu are nici un moment de ezitare, ci el este cel care atacă, cu furia unei stihii dezlănțuite. Imaginea, pe lîngă grandoare epică, are și frumusețe picturală, fiind luată din lumea botanicii: **Și prin tătari abătea / Știi, ca un vînt viforît, / Printr-un pomet înflorit, / Și cum mi-s zac florile, / Așa cad trupurile**[307]. Lungimea formulei a favorizat interpretări individuale numeroase, dar materialul nu este, în general, prea frecvent. Îl aflăm abia în 6 cîntece[308].

70 OAIA NĂZDRĂVANĂ. Formula este atît de strîns legată de *Miorița*, încît a o discuta într-un context aparte, cu altă semnificație, poate provoca cel puțin nedumerire. În timp însă ce în *Miorița* oaia suferea un anume proces de antropomorfizare, ea putînd sta de vorbă cu ciobanul ca de la om la om, formula de care ne ocupăm aici — care în puține cazuri s-a insinuat și în *Miorița* — ne-o prezintă pe oaia năzdrăvană ca un ajutor destoinic al ciobanului, conducînd de fapt turma, după felul cum presimte că va fi vremea. Formula se bazează pe un paralelism adversativ, după o bună obișnuință a artei orale, ceea ce îi dă și suplețe („flexibilitate"), dar și fixitate în configurația generală a sistemului. Iată cum arată formula, în expresia ei paralelă: **Cînd sîmța de vreme ra, / Strîngea oile-n perdea; / Cînd sîmța de vreme bună, / Scoatea oile-n pășune**[309]. Formula pare să se fi specializat pentru balada lui *Costea*, dar am aflat-o și în *Miorița*[310] și în *Miu Haiducu*[311]. Interesant de semnalat e faptul că formula, fiind organizată metrico-ritmic în sistemul de 7/8 silabe, cînd afectează *Miorița* structurată pe sistemul de 5/6 silabe dă naștere la o eterometrie caracteristică, formula detașîndu-se în cuprinsul textului și prin metru, definindu-se deci ca alogenă pentru subiect.

71 OBLIGAȚIA DIALOGULUI. Cuviința țărănească, așa cum se oglindește în cîntecele epice, cere ca atunci cînd un actant pune o întrebare celălalt să-i răspundă. E vorba de o obligație ce ține de politețe, dar de fiecare dată se stăruie și asupra calității de veridicitate a răspunsului. Exemplul tipic e: **Stătuși mă-ntrebași, / Eu drept spune-ți-aș**[312]. Ca o particularitate a acestei formule e de menționat că în cazul ambelor versuri, primul emistih e

infinit variabil, în timp ce emistihul secund, sub regimul sever al unei rime mai deosebite, rămîne totdeauna fix, neschimbat. E utilizată frecvent, datorită caracterului ei formal, structurii care permite o atît de interesantă „flexibilitate", dar și din cauza funcției sale de a face să avanseze narațiunea. În note, oferim cîteva utilizări[313].

72 OM ȘI NATURĂ. Relația dintre om și natură e consubstanțială în folclor; omul nu constituie un regn aparte, ci se comportă în natură ca parte componentă față de întreg; natura participă și ea solidar la destinul omului. În legătură cu acest raport de integralizare s-a creat o formulă care arată influența pe care vocea omului o exercită asupra mediului înconjurător: **Cînd oi sta de ți-oi cînta, / Livezi verzi s-or încurca, / Ape reci s-or turbura,/ Maluri mari că s-or surpa**[314]. De obicei, asistăm la enumărări cumulative întinse și nediferențiate, care merg chiar pînă la șapte repetiții. Notăm că și cifra 3, ca și cifra 7, au străvechi simbolisme numenale. Există însă și cazuri cînd formula nu este numai o simplă declarație hiperbolică, o promisiune neacoperită, ci arată că fenomenul a avut loc în realitate. În aceste cazuri, se schimbă verbul, trecîndu-se la imperfect sau la perfectul compus ale indicativului. Formula e oarecum specializată pentru subiectul *Ghiță Cătănuță*, unde cunoaște o frecvență aproape absolută, dar apare și în alte subiecte, pe care le menționăm numai în note[315]. Cum ne putem ușor imagina, formula apare și în basme[316].

73 OPȚIUNE EROICĂ. Sinuciderea a fost totdeauna considerată în mod divers: ori ca un act de curaj, ori ca unul de lașitate. În folclorul nostru, uneori sinuciderea apare ca unica soluție la care mai poate aspira cineva, pentru a-și apăra cinstea sau convingerile. De obicei problema se pune pentru fata răpită de turci *(Ilincuța Șandrului)*, care nu are nici un mijloc de a se apăra. Formula, din cauza lungimii sale, nu a realizat o extensiune mai stabilă, dar cuprinde unele versuri cu o fixitate mai mare, care susțin imaginea și ajută la repetata ei refacere. Dăm un exemplu tipic, care se întinde peste 7 versuri: **Decît soață turcilor / Și zlugă cadînelor, / Mai bine a apelorî, / Să fiu masă peștilor / Și conac cosacilorî, / Jucăria racilor / Și de rîsu broaștelorî**[317]. Exemplele din acest subiect sînt atît de numeroase încît citarea lor nu ar mai avea nici un sens. În cazul turcilor și tătarilor, sensul de opțiune eroică este încă întreg; dar există și exemple în care e vorba numai de refuzul fetei de a se mărita cu omul neiubit[318].

Aceasta arată că formula are totuși o oarecare utilizare, fără a se putea face vreo apreciere mai concretă. Dar mai există și un al treilea caz de utilizare a formulei, cu mult mai interesant: sinuciderea are loc pentru evitarea incestului fratern, soluția specifică a subiectului *Nunta soarelui*. Cea mai simplă comparație a materialelor[319] arată originea comună a ideilor și expresiilor; chiar și materialul lexical este întru totul identic. O ultimă utilizare a formulei este pentru evitarea declasării: doamna țării, pentru a evita declasarea fiind pusă pe același plan cu o femeie de extracție mai modestă, optează și ea pentru sinuciderea prin înec[320], utilizînd formula gata făcută, cu retușuri minime. Cum se vede, formula e întrebuințată destul de larg, datorită marii ei „flexibilități"; ea apare în contexte epice foarte diferite, dar totdeauna este momentul limită în viața unei femei; nici un bărbat nu procedează astfel.

74 ORA FATALĂ. În folclorul mondial, miezul nopții are o semnificație fatală specială, legată de invazia „spiritelor rele". Ideea aceasta nu putea așadar lipsi nici din folclorul nostru. Formula: **Cînd era la miez de noapte** / Cutare **trăgea de moarte**[321] pare a fi legată de subiectul *Văleanu*, unde după cercetarea lui Radu Niculescu constituie o constantă tematică de bază[322]. Dar formula apare și în alte texte, din care menționăm aici: *Ciuma*[323], *Ștefan, fecior de-mpărat*[324], *Horea nevestei*[325], *Roșmon crai*[326], *Fata frîncului*[327], *Iencea Săbiencea*[328], *Toderel*[329], *Gheorghiță și mireasa lui*[330].

75 OSPĂȚUL HAIDUCESC. Masa mare, banchetul, ospățul reprezintă un loc comun al întregii poezii epice. Dar așa cum voievodul și boierii săi își aveau banchetul lor solemn și bogat, cu trăsături tipice, tot așa și haiducii își au și ei un ospăț al lor în codru, de dimensiuni cu adevărat epice. Cînd e vorba de un asemenea ospăț în poezia epică lucrurile nu se referă numai la potolirea foamei, lucru normal și nesemnificativ pe planul unei anume mentalități, ci trebuie să vedem aici un act aproape ritual, de fapt un act de comuniune, de integrare a fiecărui ins în grupul respectiv. E vorba de ceva asemănător cu acele mese mari oferite la anume prilejuri rituale, cînd individul trece dintr-o stare funcțională pe plan social într-altă stare. Aici, pentru frumusețea tabloului, se cuvine să transcriem un astfel de cîntec la modul integral, scoțînd în evidență specială partea fixă și recurentă. *Sub poale de codru verde* /

Mititel foc mi să vede / Nu știu, focu-i potolit / Or' de haiduci ocolit,/ Nu știu, zece or'doisprece / Or' peste o sută treșe / Că-m frijea de un berbeșe / **Și nu frijie cum să frije / L-învîrtește prin cîrlige / Ca să-i fie carnea dulșe**[331]. Uneori se mai adaugă un vers între ultimele două, pentru a da un spor eufonic pasajului: **Și-l întoarce prin belciuge**[332]. Se întîlnește frecvent[333], în destule contexte epice diferite. A intrat și în repertoriul păstoresc și-l întîlnim circulînd și independent ca formațiune artistică cu accepție lirică.

76 PARTICIPAREA NATURII. Am arătat și mai sus (formula nr. 72) că adeseori natura participă la evenimentele mai de seamă din viața omului: se poate vorbi chiar despre o înfrățire dintre om și natură. Cel mai strălucit exemplu de acest fel ni-l oferă desigur *Miorița*, dar nici cealaltă mare capodoperă a folclorului nostru *Meșterul Manole* nu ocolește, în felul său, ideea. Formula se referă la creșterea copilului, în lipsa părinților, sub directa îngrijire plină de solicitudine a naturii. Oferim un exemplu tipic: **Ploaia d-o cădea, / Pe el l-a scălda; / Zăpada d-o ninge, / Pe el mi l-o unge; / Frunza d-o pica, / Mi l-o înfășa; / Vîntu d-o sufla, / Mi l-o legăna; / Soarele-o luci, / Și mi l-o-ncălzi**[334]. Formula apare însă și în alte contexte epice[335]. Dar ea a trecut și în regimul metrico-ritmic de 7/8 silabe și o aflăm mai ales în subiectul *Nevasta fugită*[336], dar și aiurea[337]. Că materialul e probabil foarte vechi ne dovedește prezența sa și într-un colind.[338]

77 PEDEAPSA TRĂDĂRII. Pentru ca focul să consume totul, se dă un sfat pentru aprinderea și întreținerea lui: **De trei părți cu lemne verz / Șî pe-o parte cu uscate**[339]. Procedeul e recomandat, atît în basme[340], cît și în cîntece lirice de cătănie din Transilvania[341]. În cîntecele epice se mai întîlnește în balada *Șarpele*[342].

78 PEDEAPSĂ CORPORALĂ. Cînd vina adversarului nu merită, după opinia eroului chiar moartea, personajul se mulțumește să-l umilească prin lovire. Formula referitoare la această situație sună astfel: **Palma-n pumn ș-o prefăcea, / Păstă față o lovea, / Șîngile de-o năpădea**[343]. Situațiile nu sînt prea dese; mai cunoaștem un singur text în care apare formula[344]. Exemplele sînt din Banat, unde se poate să fi suferit o anume influență din partea cîntecelor sîrbești, unde topos-ul e frecvent și apare legat de figura lui Marko Kraljević, eroul național al poporului vecin: acesta cînd o lovește peste figură pe soția lui Filip Madžarin, îi scoate trei dinți[345].

79 PEISAJ CU IARBĂ. Uneori creatorii populari s-au străduit să ne prezinte peisaje lipsite de vegetație, exploatînd singurătatea și pustietatea geologică; alteori însă au fost preocupați și de situația inversă, prezentîndu-ne un loc înierbat și accentuînd asupra creșterii ierbii și vegetației. Că tentativa e veche și reușită o dovedește faptul că ideea a fost realizată în ambele regimuri metrico-ritmice. Dăm cîte un exemplu pentru fiecare sistem. Pentru 5/6 silabe: **Unde iarba crește, / Crește, se-mpletește / Tot găitănește**[346]; pentru regimul de 7/8: **Unde iarba se-nverzește, / La vîrf se găitănește, / Și apoi se mărgăritărește**[347]. Cea mai veche atestare a formulei o întîlnim încă la Alecsandri[348]. Se găsește frecvent și în colinde, ceea ce este un argument în plus pentru marea ei vechime[349]. Este de menționat că, deși textul *Mioriței* este foarte închis tematic, formula apare o dată și în acest subiect, într-o variantă oltenească[350].

80 PEISAJ CU PLOAIE. Ploaia care nu conține a intrat și ea în rezerva noastră de formule, dar numai în puține texte, structurate în regimul metrico-ritmic de 5/6 silabe. Oferim un exemplu tipic: **Verde de-o mălură, / Pe-ăl vîrf de măgură, / De trei zile-mi cură / Ploaie și cu bură / Și nu se răzbună**[351]. O considerăm formulă, deoarece a intrat și în *Miorița*[352], deci îndeplinește condiția minimă de recurență cerută de Milman Parry și de alți specialiști. Exemplele din *Miorița* nu sînt însă reușite, ele apar ca niște adevărate „inconsistențe", lipituri arbitrare, fără funcționalitate artistică.

81 PEISAJ DE CÎMPIE. Pustietatea Bărăganului de pe vremuri, a cîmpiei arse de soare și aproape lipsită de vegetație, a făcut și ea obiectul preocupărilor descriptive ale creatorilor populari. Întinsă peste șapte versuri, reușește totuși să redea ceva din goliciunea cîmpului pîrjolit de soare. Iată exemplul caracteristic: **La cîmp, vere, la cîmpie, / Unde fir de iarbă nu e / Numai dalba-i colilie / Și cîte-un fir de scumbie / Coaptă-ntră Sînta Mărie. / Bate vîntul, mi-o adie, / Mirosul mi-aduce mie**[353]. Am putut-o detecta în 18 texte diferite, fiind deci una din cele mai des întrebuințate din tot stocul nostru de formule recurente[354]. Nu e de mirare, dealtfel, deoarece cîntecul nostru epic cunoaște o intensitate de circulație mai mare tocmai în zonele de sud ale țării, în cîmpia Dunării, iar exemplele citate sînt toate din sudul Olteniei și Munteniei.

82 PEISAJ DE LUNCĂ. E vorba numai de o idee de peisaj, dar în ce are acesta mai caracteristic. Fluxul epic al unui cîntec nu permite să se întîrzie asupra elementelor descriptive; balada cere acțiune rapidă, multă, dramatică și extrem de condensată. Nu admite digresiunea peisagistă. De aceea această formulă e foarte sumară și, în esență, sintetică; ea are mai mult darul de a sugera, decît de a picta: **La salcia cocoșată / Cu mustăți dalbe pe apă**[355]. O întîlnim în nu mai puțin de 15 subiecte, fiind și ea una din cele mai frecvente și caracteristice din sistemul nostru de locuri comune[356]. Merită să menționăm aici și faptul că formula apare și în variante culese din regiunile montane[357]. Că un exemplu bănățean pune imaginea în legătură cu Dunărea nu ne poate surprinde, e ceva foarte firesc [358].

83 PEISAJ DE PĂDURE. Pentru a ne putea face o imagine mai clară despre această formulă, trebuie să pornim de la un exemplu extras dintr-un colind și care sună astfel: **Sus mi-i frunza deasă, / Jos mi-i umbra groasă; / Sus frunza mărunță, / Jos umbra rotundă**[359]. Materialul circulă destul de frecvent în acest gen de creații, afectînd și colindul mioritic[360], cu o reducere la jumătate a materialului: se renunță la opoziția *sus-jos*, menținîndu-se numai alternanța *mărunt-rotund*. O dată o întîlnim totuși și într-un cîntec epic. E vorba de textul intitulat *Codreanul florilor și calul lui*, culeș în 1875 de Simion Moldoveanu, din localitatea Totoiu, jud. Alba și pe care l-am publicat noi în 1968, cînd am editat *Doine și strigături din Ardeal*, pag. 481.

84 PERFORMANȚĂ VOINICEASCĂ. Cînd trebuie să exprime ideea despre salvarea unei fete sau femei (de obicei, mama) dintr-un grup mare de adversari, cîntărețul, are iarăși, la dispoziție o formulă gata făcută, care sună precum urmează: **Feciorașul se pleca, / De mijloc o apuca, / La sînu-i o rădica / Și la fugă se-arunca**[361]. „Flexibilitatea" formulei este extrem de mare, fie prin suprimări și adițiuni de versuri, fie — mai ales — prin schimbarea materialului lexical. Apare în subiecte numeroase[362] și atestările nu se opresc la exemplele citate în note, ci merg pînă la 12 subiecte diferite. Această performanță devine, într-un fel, tipică pentru conceptul de voinic la români. Dacă adăugăm la motivul acesta și formula nr. 31, „Forma atletică", atunci ne dăm seama cum este concepută ideea despre voinicia exemplară, caracteristică pentru eroul cîntecelor nostre epice.

85 PERIODICITATE [NE]RITUALĂ. Viața de odinioară a țăranului era ritmată, de-a lungul anilor, de evenimentele mai de seamă ale familiei sale, iar de-a lungul anului de succesiunea muncilor agricole și pastorale, după un calendar al său care, într-o oarecare măsură, a fost preluat de biserică și investit cu atribute cultice sau rituale. O situație interesantă ne întîmpină în cazul a 3 cîntece epice, în care se povestește despre căsătoria fetei în afara satului ei, în „străinătate" chiar. În asemenea împrejurări, un actant își ia angajamentul de a o aduce pe fată, în mod periodic, în sînul vechii familii. Nu este vorba aici de o periodicitate rituală sau nerituală, deși lucrurile sînt spuse cu o anume semnificație. Iată formula: **Că eu ți-oi aduce-o / Iarna de trei ori, / Vara de cinci ori/ Că sînt sărbători**[363]. După încercări nereușite uneori de a depăși eterometria[364], formula reușește să se stabilizeze formal și în regimul metric de 7/8 silabe realizînd exemple perfect articulate și șlefuite: **Duce-m-oi / Ș-aduce-oi / Tăt vara de două ori / Că-s puține sărbători, / Și iarna de nouă ori / Că-s mai multe sărbători**[365]. Reamintim că este vorba de același subiect *Voica*, cunoscut la noi în ambele regimuri metrico-ritmice; presupunem deci că în acest cadru a avut loc procesul de modificare metrică. Formula apare și în *Mogoș vornicul*[366] și sporadic în *Ghiță Cătănuță*[367]. O dată o întîlnim și într-un subiect mai rar, necuprins în catalogul lui Amzulescu, intitulat *Dumitrașcu Cazacu*, fără a aduce însă nimic nou peste ceea ce cunoaștem din celelalte exemple[368].

86 PIZMAȘUL. Pentru omul animat de sentimentul pizmei s-a aflat de asemenea o caracterizare formulară. Imaginea apare cel mai frecvent în epica de haiducie, este destul de liberă cît privește materialul lexical, dar se grupează în jurul unui vers pivot care sună astfel: **Și ține pizma cu anul**[369]. O notă de stabilitate a formei se cîștigă prin rimă: *tufanul, căpitanul, dușmanul*[370]. Exemplele de care dispunem arată că formula nu are o difuzare prea largă; am aflat-o abia în trei texte.

87 PLAN DE LUPTĂ. Cînd ceata de voinici are de înfruntat o oaste întreagă, procedează, într-un mod organizat, în așa fel încît acțiunea lor să fie cît mai eficientă. Este vorba de un sumar plan de luptă, în care rolurile sînt distribuite în următoarea formă: **De la mine ce-o scăpa, / De la voi să nu mai scape / Nici în cer, nici în pămînt / Nici în iarbă verde, / Nici în gaură de șerpe**[371]. Cu variațiile impuse de condiția oralității, dar fără a se aliena în esența ei, formula mai apare în textele: *Ionașcu*[372], *Badiu cîrciu-*

marul[373], *Codin*[374], *Alapin*[375]. Cu schimbarea funcției poetice, devenind amenințare-avertisment apare în cîntecele *Șarpele*[376] sau în *Vartici*[377]. Dar în aceste cazuri se păstrează numai finalul formulei, sub forma unei amenințări.

88 PLECAREA EROULUI. Personajul, după canonul obișnuit, își desfășoară activitatea de voinic în afara gospodăriei sale. El pleacă de acasă în căutare de aventuri. Și această idee a devenit un loc comun, foarte stabil, prin structură și rimă. Formula e alcătuită din numai două versuri, ceea ce i-a asigurat de asemenea un grad mai mare de stabilitate. Exemplul tipic este: **Dă-mi haine de premeneală, / Parale de cheltuială**[378]. Materialul e destul de frecvent[379], apărînd și în cîntecele lirice de cătănie și de război, unde este de asemenea vorba de plecarea tînărului de acasă[380]. A pătruns și în *Cîntecul Plevnei* unde contextul de inserție e diferit, dar formula are toată stabilitatea. [381]

89 PORTRETUL ARAPULUI. Printre inamicii eroului se numără frecvent și arapii. Pentru folclorul nostru, „arapul" ca personaj literar, prezintă un interes special, deoarece noi cunoaștem două feluri de asemenea arapi, albi și negri. E cunoscut astfel că, pe baza antagonismului religios medieval, dintre occidentali și bizantini, grecilor li se arunca porecla de „agareni albi" sau „harapi albi"[382]. Basmul, atît de cunoscut al lui Ion Creangă, purtînd chiar în titlu termenul, păstrează amintirea acestei situații. În cîntecele epice apare însă numai arapul negru, dar fără a i se atribui acest epitet caracterizator, cum se întîmplă la popoarele balcanice, ci s-a reținut pentru portretizarea lui numai ideea că e „buzat". Prezentarea personajului ține de domeniul grotescului și caricaturalului[383]: **Un arap sîngeap / Cu solz după cap. / Negru și buzat / În chept chivărat / Cu mustăți de rac / Parcă e un drac./ Unde-l vez pe dînsu, / Naiba ține rîsu.** Materialul acesta stabil e puternic prelucrat, în sensul că adeseori fragmentele din el sînt diseminate de-a lungul unor pasaje de cîte 18 versuri, cu multe contribuții improvizatorice, pe care nu le mai reproducem aici. Portretul cu elemente grotești și caricaturale s-a specializat pentru cîntecul *Chira Chiralina*, pentru a spori contrastul dintre uimitoarea frumusețe a fetei și urîțenia exemplară a peițitorului ei. În intenția cîntărețului se află ideea de a stîrni rîsul prin totala incongruență a lucrurilor. Dar în alte cîntece aflăm și o imagine terifiantă a arapului, ale cărei amănunte concrete concură la trezirea sentimentului de groază și de repulsie. Formula s-a adaptat

regimului metrico-ritmic de 7/8 silabe, şi apare mai frecvent în cîntecul lui *Doicin bolnavul*. Nu ne putem permite să stăruim aici asupra acestei chestiuni, dar trebuie să arătăm că exemplele dovedesc că trecerea s-a făcut de la versul de 5/6 silabe la cel de 7/8, prin adiţiunea unor termeni „goi" sub raport semantic, dar „supletivi" metric, deobicei bisilabici. Afirmăm deci că trecerea s-a făcut dinspre grotesc spre terifiant. Oferim un singur exemplu de acest fel, pentru a se vedea pînă unde a mers imaginaţia creatorului: **Că-m e-n trup ca butia, / Capul lui ca feldera, / Învălitoarea capului / Ca rotila plugului, / Ochii-n cap ca strachina,/ Nasul lui tot ca plosca, / Buzăle, obezîle, / Dinţii lui ca secera, / Deştele ca drugile, / Ungiile ca tezlele**[384]. Cum e lesne de înţeles, un pasaj atît de lung nu putea rămîne osificat; el a fost frecvent scurtat sau chiar lungit de diferiţii cîntăreţi, după preferinţe personale sau diverse tradiţii locale. E necesar să arătăm că formula apare şi în alte subiecte: *Novac şi Aniţa crîşmăriţa*[385], *Ioviţă*[386], *Vidu ţăreanu*[387], *Sîrb sărac*[388], *Gheorghe, Gheorghe, frate Gheorghe*[389], *Tinerel moldovean*[390], *Radu Calomfirescu*[391], *Sultan căpitan*[392]. Merită să mai arătăm aici că după acelaşi sistem se construiesc şi portretele personajelor negative din basm[393], ceea ce pare să arate că este singura modalitate pe care limba însăşi o oferă, în cadrul sistemului tradiţional al dicţiunii orale.

90 PORTRETUL CĂLUGĂRIŢEI. Compus în întregime pe contrastul coloristic dintre alb şi negru, care constituie după opinia unui cercetător atent al problemei, sistemul de bază al percepţiei coloristice la români[394], prezentarea portretistică a unei călugăriţe se impune ca formulă plină de interes. Oferim un exemplu mai amplu: **Mam' călugăriţă / Neagră la hăinuţă, / Albă la peliţă, / Albă la cosiţă**[395], menţionînd că prin „flexibilitate", ea pierde — de cele mai multe ori — din extensiune, în favoarea simplei opoziţii paralelistice. O întîlnim încă în cinci subiecte[396].

91 PORTRETUL FEMEII. Exprimînd un anume ideal de frumuseţe feminină, portretul femeii s-a impus şi el în epica noastră versificată şi cîntată printr-o formulă tipică. Astfel, frumuseţii femeieşti i se cere să fie **Cu sprinceana trasă, / Cu cosiţa groasă,/ Chip de jupîneasă**[397]. Uneori i se mai cere să fie şi **cu geana sumeasă**[398]. O întîlnim şi în cîntece realizate în sistemul metric de 7/8 silabe, putîndu-se uşor detecta procesul de lărgire a versului. Dăm un singur exemplu de acest fel, tocmai pentru a se vedea cum intercalarea unui bisilab trohaic la locul potrivit pune de acord versul

cu melodia însoțitoare (sau inversul): **Băduleasa cea frumoasă,/ Cu sprînceana lungă, trasă, / Cu chipul de jupînească, / Cu nume cîrciumăreasă**[399]. Mai apare și în „Ilincuța Șandrului"[400]. Portretul nu se fixează asupra unor elemente fizionomice concrete, ci se menține la nivelul unor generalități convenționale. Specifică pentru formulă este constrîngerea rimei, păstrîndu-se peste tot adjectivul *frumoasă*, la care se acordă apoi întreg pasajul, cu toate eventualele inovații. Deci — în cazul acestui topos — rima joacă un puternic rol fixativ, dar în același timp și unul „generativ".

92 PORTRETUL HAIDUCULUI. Definirea personajului nu se realizează numai prin narațiune, ci și printr-un crochiu descriptiv, care face memorabil acest erou popular. Oferim un exemplu mai amplu față de care toate celelalte apar ca simple fragmente, dar ținem să arătăm cît efort s-a cheltuit pentru realizarea unui tip de bărbat exemplar: **Lungi de mînă, tari de vînă / Tot porniți pentru pricină; / Lungi în coate, lați în spate, / Cu hangere ferecate; / Cu mustața-n barbaric, / Cum stă bine la voinic, / Cu mustața cît o coadă, / Două la ceafă le-nnoadă, / Și face nodul cît pumnul, / De se sperie păgînul, / De-și face cruce creștinul**[401]. Nu putem stărui aici mai mult asupra celorlalte exemple, menționăm că de obicei se reține prima jumătate a formulei. Apare, cum e firesc, în numeroase cîntece haiducești, din care citățm unele în note[402]. E o formulă foarte frecventă: am identificat-o în 18 subiecte diferite, la care dacă adăugăm și ceea ce am arătat în note, se vede limpede afecțiunea larg populară pentru acest gen de erou. Cu toate că termenul „varvaric" nu este înțeles astăzi de publicul țărănesc și chiar lingviștii nu se unesc în păreri în privința etimologiei și semnificației sale, el constituie totuși nucleul imaginii și nu lipsește din nici un exemplu; este, de fapt, pivotul stabil al formulei, în jurul căruia se concentrează arta improvizatorică a diverșilor cîntăreți.

93 PORTRETUL MAMEI. Prezentarea mamei, în cîntecul nostru epic, nu este un moment descriptiv numai, ci — cum am arătat și altădată[403] — este un element caracterizator, un portret activ, în mișcare, plin de tensiune, dinamism. Mama își caută fiul care nu s-a întors acasă la vremea cuvenită și bătrîna are motive de îngrijorare, știindu-l printre străini, într-o lume ostilă. Rotunjirea deplină și-a aflat-o formula în *Miorița*, unde adaptîndu-se contextului, pe lîngă că a renunțat la o sumă de lungimi neesențiale, s-a psihologizat și interiorizat într-atîta încît a devenit un

model de artă inimitabilă, adeverindu-se astfel o observație a lui Eminescu, după care „formula nu e decît manifestațiunea palpabilă, simțită, a unei idei oarecare"[404]. Formula nu e prea frecventă; o mai aflăm în 6 subiecte[405], în afară de *Miorița*, dar în conștiința tuturor s-a impus cu pregnanța unui fenomen psihologic fundamental, ca un ideal nu numai de viață, ci și de artă. Nu ne putem, în nici un fel, despărți de imaginea, plină de nobilă sobrietate și profunzime neliniștitoare cu care ne-a obișnuit Vasile Alecsandri.

94 PORTRETUL PRIZONIERULUI. După ce am văzut că temnița feudală este un instrument de exterminare fizică și am arătat (la formula 47) condițiile în care supraviețuiește eroul întemnițat, de data aceasta avem de a face chiar cu o formulă fixă în care se face descrierea terifiantă a prizonierului. Imaginea este efectiv de infern: **Barba-i bate brațele / Și chica călcîiele, / Mustăcioara, șalele**[406]. O aflăm și în subiectul *Pătru, frunte lată*[407], dar și în alte locuri, cu modificări ce țin de oralitate, ceea ce dovedește, încă o dată, că formulele nu reprezintă numai un simplu material de construcție, inert și neproductiv, ci — în mîna unor oameni de talent — se pot dezvolta progresiv, dobîndind gradul de redundanță la care aspiră cîntărețul și publicul său. Mai trebuie să arătăm că în structurarea pasajului, deci în fixarea sa tradițională, un anume rol îl joacă și rima (de fapt, asonanța întreită).

95 PORTRETUL STRĂINULUI. Nici acesta nu a scăpat din sistemul formalizator al dicțiunii orale, reținîndu-se pentru caracterizarea străinului modul diferit de a purta căciula. Avem astfel formula: **Cu căciuli nalte, / Nalte stogoșate, / Lăsate pe spate**[408]. În regimul metric de 5/6 silabe, o mai găsim în *Leana Ghiuzuleana*[409], *Cucenu Pătrașcu*[410], *Cîntec după Mureș*[411], *Miu Cobiul*[412], *Ilincuța Șandrului*[413]. Apare și în metrul de 7/8 silabe, în subiectele *Agușiță a lu Topală*[414], *Miu haiducul*[415], *Radu Anghel*[416].

96 PORTRETUL TÎNĂRULUI. De această formulă ne-am ocupat cu altă ocazie și nu ne-am schimbat opiniile exprimate atunci. Arătam astfel că „se urmărește înfățișarea unei imagini tipice" care „circumstanțiază idealul de frumusețe, tinerețe și cuceritoare forță bărbătească pe care poporul și l-a format"[417], de-a lungul timpurilor. Nu este deci vorba de un portret concret, referitor la o persoană anume, ci de un portret ideal, în care se exprimă „canonul" popular al frumuseței fizice bărbătești. În *Miorița*, portretul acesta a căpătat o stilizare a tuturor detaliilor descriptive, fiind reținute patru elemente ce trebuie să compună

imaginea: fața, mustața, părul și ochii. Exemplele sînt prea lungi ca să le mai transcriem aici, dar cum toți avem în memorie pasajul mioritic, nu ne va fi greu să înțelegem continuarea discuției[418]. De acest pasaj s-a ocupat și italianul Lorenzo Renzi, din care am citat și pînă acum. De data aceasta trebuie să transcriem întregul său comentariu, deoarece reprezintă cea mai adecvată caracterizare a formulei făcută pînă azi: „Acest caz ne arată la ce structurări complexe și luxuriante ajunge dictatul formulistic. Pasajul, e adevărat, este un autentic și celebru exemplu de bravură... E vorba, așadar, într-un anume sens, de o formulă gigantică. Alegerea materialului lexical, realizarea unor metafore splendide, nu mai puțin organizarea metrico-sintactică... sînt fructul unei elaborări fără îndoială din cele mai rafinate, dar absolut coerente la modelele consacrate de toată tradiția"[419]. Dacă ar fi cunoscut și exemplul din T. T. Burada[420], cu 23 de versuri, cu siguranță că entuziasmul învățatului italian atingea cote și mai înalte. Mai e de amintit aici că formula, cu remanierile de rigoare, poate fi întîlnită și în metrul de 7/8 silabe. De obicei lungirea versurilor cu un bisilab trohaic e atît de evidentă, încît uneori devine chiar supărătoare. Dăm un singur exemplu spre a ilustra decăderea unui pasaj ilustru în proza cea mai inexpresivă, din cauza adausurilor de umplutură metrică: *Maică,* **feţişoara lui** / *E ca* **spuma laptelui,** / *Maică,* **perişorul lui** / *E ca* **pana corbului**[421]. Am subliniat diferit componentele versurilor spre a se vedea mai lesne cum s-a petrecut procesul trecerii de la un metru la altul și cum, în mod sistematic, a fost coborîtă expresia artistică, prin introducerea unor cuvinte goale, cu funcție pur formală, metrico-ritmică. Există și cazuri, unde nereușita este și mai evidentă: e vorba de acel exemplu de eterometrie pe care l-am semnalat odinioară în anume variante ale *Mioriței*[422], la care adăugăm acum și o situație nouă extrasă din ultima carte a lui Al. I. Amzulescu[423]. Portretul tînărului este un moment de mare și desăvîrșită artă în cuprinsul folclorului nostru. Realizat în scopul de a ne prezenta concepția populară despre frumusețea bărbătească, în ce are ea mai caracteristic, cu mijloace lexicale din cele mai modeste, portretul atinge dimensiuni artistice cu totul neobișnuite. Munca la acest portret n-a încetat niciodată și-l întîlnim în mereu noi interpretări structurale, unele mai savante decît altele, capabile de multe ori să inspire admirație pentru o artă atît de plină de rafinament. Sporurile semantice nu vin din direcția contextului de inserție, ci din

însuși nucleul formulei, reprezintă efectul combinării la nesfîrșit a unor scheme structurale și lexicale tradiționale, care în nici un caz nu sînt atît de împietrite cum credeau unii cercetători ci sînt cu adevărat „generative", capabile adică să se multiplice la nesfîrșit în nesfîrșite și nebănuite împerecheri. Totul depinde de talentul cîntăreților, fără a nega rolul intrinsec al cuvîntului însuși.

97 PORTRETUL VOINICULUI. La portretul haiducului (formula nr. 92) am arătat că, în concepția populară, atributul principal al bărbăției este mustața. Tot la mustață se referă și formula pentru portretizarea voinicului, dar de data aceasta se insistă asupra caracterului său sălbatic, hirsut, neîngrijit, înspăimîntător: **Cu mustăți în toate părți, / Ca vrejii de castraveți**[424]. O mai întîlnim într-un singur exemplu, unde eroarea gramaticală din primul vers apare remediată: **Cu mustăți în două părți.**[425] Subliniem aici structura formulară a toposului, bazată pe procedeul discutat de noi înainte, de a organiza un enunț în două versuri, dar cu trei rime.

98 PORTUL HAIDUCULUI. Simpatia poporului pentru haiduc se manifestă în mereu reînnoita tendință de adăuga alte note distinctive la caracterizarea sa. De data aceasta avem un portret deosebit, consacrat portului haiducului, de fapt hainelor sale de camuflaj în interiorul mediului ambiant. Formula arată astfel: **Și mai are comănac / Verde ca floarea de fag, / De-l poartă codrii cu drag**[426]. Se întîlnește, cum e și firesc, în cîntecele cu conținut haiducesc, fără a avea însă o difuziune prea mare[427]. Se pare că a fost prea puternic concurată de portretul „moral" al personajului.

99 PRACTICĂ MEDICALĂ. Cînd omul se chinuiește să moară, există o practică după care cei ai casei „îi întorc așternutul de la cap la picioare și viceversa"[428]. Ideea apare, ca formulă fixă, și în unele cîntece[429]. Dincoace de Carpați, o aflăm în cîteva subiecte epice. Iată un exemplu: **Că mie mi s-a urît / Căpătîniu primenind / De la cap pîn la picioare / De la umbră pîn la soare/ Tot pre albe brățișoare**[430]. Versul pivot e al treilea (**De la cap pîn la picioare**) care confirmă cele spuse mai sus de S. Fl. Marian și pe care îl întîlnim încă la V. Alecsandri[431]. Materialul e răspîndit în toată țara[432] și, în final, a devenit un cîntec liric, independent[433], dacă nu cumva din lirică a și pornit.

100 PREVEDERE. Într-o țară unde creșterea animalelor, fără a deveni vreodată ocupație exclusivă, a cunoscut totuși o

dezvoltare destul de intensă, e firesc ca problema protejării păşunii să se pună în discuţie cu o anume acuitate; nu se putea aşadar ca ideea să nu intre în repertoriul de formule tradiţionale. Eroul, ajungînd într-un anumit loc, ia toate măsurile de prevedere ca armăsarul său să nu provoace pagubă în păşunea altcuiva: el îşi priponeşte calul şi îi dă să mănînce atîta cît este necesar. Cu toate acestea, de foarte multe ori i se impută tocmai o presupusă lipsă de prevedere, situaţie care uneori declanşează conflictul epic. Formula are următoarea înfăţişare: **Căluşelu-ş priponea, / Iarbă cu palma că-i da / Să nu strice livada / Că l-o prinde cineva,/ Îl mănîncă puşcăria**[434]. Formula o mai aflăm în *Tinerel moldovean*[435], *Bogdan Damian*[436]. Spuneam că uneori eroului i se impută lipsa de prevedere şi aceasta declanşează chiar conflictul; semnalăm cîteva cazuri[437]. Imaginea nu e fixată într-o expresie absolut stereotipă şi nu depinde atît de mult de structura ei formală, ci beneficiază — mai mult poate decît altele — de posibilitatea de a se recompune cu material lexical şi mijloace poetice diferite, stînd mai mult sub semnul semanticii.

101 PRÎNZUL BĂRBATULUI. Avem o formulă şi pentru a sublinia talentele culinare ale nevestei, atunci cînd, bărbatul fiind dus la muncă femeia trebuie să-i ducă ea merindele. Formula are următorul cuprins: **Cocoşăl pă tăierel, / Rătişoară-n străchioară / ... Rachiaş în condiraş / Şi vinişor la ulcior**[438]. Două observaţii trebuie făcute în cazul acesta: prima este referitoare la diminutivele care abundă peste tot şi urmăresc, probabil, să dea un anume ritm afectiv pasajului; cea de a doua are un caracter pur formal, referindu-se la structurarea emistihială (prin rima leonină) a tuturor celor patru versuri. Aceasta asigură pasajului o foarte mare stabilitate. Îl mai aflăm şi în *Meşterul Manole*[439], cu variaţii nesemnificative sub raportul lexical, în rest structura emistihială fiind foarte solidificată.

102 PROBA VINULUI. Voinicul e, în toate, un excesiv: în putere, îndrăzneală, la mîncare, la băutură. Modul în care cere de băut la cîrciumă are o latură eufemistică: el cere să facă doar proba vinului, dar în realitate isprăveşte toată rezerva de vin a crîşmăriţei. Era deci de la sine înţeles că şi pentru această trăsătură de caracter a voinicului să se constituie o formulă recurentă: **Scoate-ne-o oca dă vin / Să-ncercăm vinu dă bun**[440]. Formula apare în destule subiecte[441], fără a prezenta atribute artistice care să merite o discuţie mai adîncită.

103 PURTAREA (ÎNCĂLZIREA) CALULUI. Este vorba de procedeul „încălzirii" sportive înainte de intrarea în competiție. Pentru a deveni un instrument docil în mîinile stăpînului său, dar și pentru a-l face apt de o performanță mai puțin obișnuită, calul trebuie pus într-o situație fiziologică, poate și psihologică, anume. Și pentru această situație a fost creat un loc comun: **Frumușel l-îmbuiestra, / Numai spumă că-l făcea, / Lua spuma cu mîna / La pămînt că mi-o trîntea, / Sloi de gheață să făcea**[442]. De obicei, calului i se cere — în situația epică dată — să sară peste porțile palatului domnesc ca în *Corbea*[443] sau porțile înalte ale *Letinului bogat*. Formula se întîlnește însă și aiurea, ca în cîntecul lui *Banu*[444] sau *Codreanu*[445]. Fără a fi prea răspîndită e un moment de poezie reușită.

104 RĂSUFLAREA CALULUI. Calul baladelor noastre nu este un animal fabulos, ca acela din basme; cu toate acestea, are însușiri remarcabile, care au făcut ca tot, dar absolut tot, ceea ce se referă la cal să devină formulă, stereotipie. Calulului i se consacră astfel 11 din cele 127 de locuri comune ale cîntecului nostru epic; aceasta înseamnă că mai mult de 8% din toate formulele noastre sînt închinate acestui tovarăș credincios al eroului. Dar calul eroului — chiar dacă uneori poate vorbi cu stăpînul său, sau poate realiza unele performanțe mai deosebite, rămîne în atmosfera mult mai realistă și veridică, atît de caracteristică pentru cîntecul epic. Rezistența calului a fost însă și ea celebrată printr-o formulă, ce vorbește despre răsuflarea calului: **Care fuge cu anul / Și răsufla cu ceasul**[446]. Mai toți caii eroilor noștri fac la fel[447]. Este și o formulă paralelă la feminin, atunci cînd e vorba de „catîrcă"[448]: **Pe catîrca nebuna / Care fuge cu luna / Și răsufla cu ziua.**

105 RECUNOAȘTEREA. Deși destul de recent, în 1971, s-a publicat un studiu privind „funcția recunoaștere" în baladă[449], sîntem încă foarte departe de a cunoaște tot evantaiul problematicii acesteia. În nici un caz nu putem despărți artificial funcția folclorică a toposului de funcția lui literară, atît, de răspîndită în dramaturgia pre și post-renascentistă. De fapt, rămînînd la balada populară, funcția recunoașterii este oprirea fluxului epic dintr-o direcție ce nu convine personajelor, fie că e vorba de împiedicarea incestului[450], sau de omor, în alte cazuri[451]. Formula sună relativ astfel: **Hai să ne-trebăm / Din ce neam sîntem, / Că prea semănăm**[452]. O mai aflăm și în al cincilea text[453].

106 SCENĂ AGRESTĂ. De obicei pasajele descriptive au în cîntecul epic o extensiune foarte redusă, atît cît să schițeze locul unde se desfășoară acțiunea, dar fără a stingheri fluxul narativ. Există totuși un caz cînd elementul descriptiv constituie un pasaj amplu, de 14 versuri (în două cazuri) și reprezintă o digresiune fără legătură cu conținutul. Nu putem transcrie aici întregul pasaj; oferim numai fragmentul final care se bucură de o fixitate tradițională mai acuzată: **Și vin păsările / De iau brobonele / Și zboară cu ele / Și-i păcat de ele; / Vine una neagră / Se pune pe-o coardă, / Rupe joarda-ntreagă, / O pune pe-o piatră / Și-o ciugule toată**[454]. Celelalte exemple sînt din *Voinicul rănit*[455] și *Voinicos strălin*[456]. Utilizarea atît de rară a pasajului ține și de semantismul său specios, dar și de dimensiunile sale prea mari pentru a nu deveni stingheritor prin inserție.

107 SCHIMBAREA CALULUI. Calul a jucat, cum se vede din toate cele de mai sus, dar și din ce am arătat și cu altă ocazie[457], un rol important în viața poporului nostru. Este cunoscut, din cîntecele lirice, că afecțiunea populară s-a îndreptat simultan în trei direcții: „calul, pușca și nevasta". Ordinea elementelor luate în discuție nu ține însă de o gradație afectivă, ci numai de condițiile metrico-ritmice ale pasajului. În cîntecul epic, dorința de a deține un anumit cal se exprimă formular astfel: **De mi-o plăcea umbletu / Io mi-oi da și sufletu**[458]. Vederea unui cal superb trezește totdeauna în privitor dorința de a și-l cumpăra, cu orice preț. Merită să transcriem aici un fragment mai amplu, de șase versuri, tipic pentru situație: **Nu ți-e Roșu de vînzare / Să-z dăm galbeni și parale? / Iar de ț-o fi dă schimbare / Pentru unu să-z dăm doi, / Să-z dăm, babo, pînă-n trei. / Facem un schimb amîndoi**[459]. Formula apare numai în două texte, dar prezintă și o mare stabilitate, pe lîngă un caracter indubitabil de tipicitate.

108 SCRISOAREA. Prestigiul scrisului e deosebit de mare în arta orală. La aceasta, cîntărețul adaugă și scumpetea materialului. În cîntecele lirice, unde e vorba de dragoste, partenerii nu doresc să-și scrie cu cerneală, material ieftin și la îndemîna oricui, ci cu argint sau „argințel", deci cu un material care să sune la același diapazon cu sentimentul. Probabil, din cîntecul liric, imaginea a trecut și în domeniul celui epic, unde nu-și modifică nici structura, nici mesajul. Exemplul tipic este: **Da nu-l scrie cu cărbune, / Că de-acela-i mult în lume / Și nu-l scrie cu cerneală, / Că de-aceea-i multă-n țară / ... Da îl scrie cu argint, / Ca să-l creadă**

pe cuvînt[460]. Preţiozitatea materialului este o dovadă a credibilităţii. Formula se întîlneşte şi în alte cîntece epice, avînd toate atributele unui loc tipic[461].

109 SCRISUL. Scrisului însuşi i se cere o calitate, care să pună în lumină priceperea şi arta scriitorului. Astfel, formula cere ca slova să fie **mărunţică / Ca picioru de furnigă**[462]. Cunoaştem numai patru exemple, provenind din aceeaşi localitate, Ciuperceni-Teleorman, dar de la doi cîntăreţi diferiţi[463].

110 SICRIUL EROULUI. „Repulsia faţă de descompunerea fiziologică", despre care vorbeam şi cu altă ocazie[464], pare să aibă şi origini rituale, nu numai psihologice. Astfel, acum ştim că anumite popoare ale antichităţii, sciţii şi perşii, aveau obiceiul de a înveli trupul regilor lor defuncţi în ceară, pentru a preveni putrefacţia[465]. Cu primii am avut relaţii nemijlocite şi e posibil să se fi păstrat amintirea acestui fapt, cu totul insolit pentru obiceiurile noastre de atunci. Oricum, în cîntecul nostru epic, atunci cînd moare, eroul e pus într-un sicriu de ceară. Formula sună astfel: **Tron dă ceară că-i făcea / Şi-l ducea de-l astruca / La mănăstirea domnească, / Haibe să se pomenească**[466]. Cu o mai mare frecvenţă, ideea apare în cîntecul lui *Doicin*[467].

111 SIMPLISM. Ideea că anumite grupuri de oameni, care prin profesia lor trăiesc mai izolaţi, face de asemenea obiectul unei formule. Ciobanul (trăitor în izolarea muntelui) şi ţăranul sînt consideraţi lipsiţi de cunoaşterea unor reguli elementare de conduită ca şi de înţelegerea reală a unor lucruri sau fapte, de unde comportamentul lor naiv, deşi ingenuu. Sînt multe snoave pe teme de acest fel. Formula ce ne interesează pe noi este destul de fixă şi la aceasta contribuie şi rima (sistemul de trei rime la două versuri). Iată cum sună un exemplu tipic: **Dar ciobanu, ca ciobanu, / Nu ştie ce e şofranu**[468]. O dată, situaţia e mixtă, dar poate datorită şi culegătorului: **Dar mocanul, ca ţăranul, / Nu ştie ce e şofranul**[469]. Formula apare şi în alte texte, pe care le menţionăm numai în note[470]. Materialul a intrat în rîndul proverbelor, adăugîndu-şi şi constatarea inversă „Ţăranu nu ştie ce-i şofranu, dar nici tîrgoveţu ce-i pădureţu"[471].

112 SPIRIT DE OBSERVAŢIE. Cum rezultă din proverbul citat mai sus, fiecare om — pe baza spiritului firesc de observaţie — cunoaşte anumite particularităţi ale mediului ambiant, pe care alţi oameni, trăind în alte condiţii ,nu le cunosc. Avem o formulă pentru exprimarea acestei situaţii: **De-oa fi pulbere de**

vîntî, / S-a întinde pe pămîntî / Nu ie pulbere curată / Ie cu lume-amestecată[472]. După nevoia subiectului, pulberea poate fi ridicată de nuntaşi[473], dar şi de turcii care-i ajută pe poteraşi[474]. Înlocuirile sînt posibile datorită dimensiunilor termenilor echivalenţi metric (bisilabe trohaice).

113 STRATAGEMĂ. S-ar putea crede, din alte contexte anterioare, că stratagema n-ar putea face parte din arsenalul de arme al eroului. E însă tocmai invers: stratagema are rolul de a pune în evidenţă forţa inteligenţei faţă de dezlănţuirea forţei brutale, exclusiv corporale a adversarului. Eroii sînt puşi într-o situaţie total inegală şi acest lucru se remediază cu ajutorul inteligenţei. Literatura pe această temă e considerabilă, mergînd de la vechile tratate de strategie militară pînă la anumite tratate de etică şi estetică, dar aceasta nu trebuie să ne preocupe aici. Oferim un exemplu tipic, în care antiteza are cea mai mare deschidere posibilă. Doicin e bolnav de multă vreme, încît e aproape mort. Adversarul lui e un arap tînăr şi voinic. Lupta dintre ei nu poate avea decît o ieşire defavorabilă pentru Doicin. El utilizează însă o mică stratagemă care, pentru un singur moment, îi asigură superioritate asupra arapului: îi abate acestuia atenţia de la actul principal şi reuşeşte să-l ucidă, salvîndu-şi sora de la dezonoarea care o pîndea. Iată acum exemplul tipic: **Măi harape, măi buzate,/ Nu vezi chinga ţî s-a rupt, / Pofilu ţî s-a zlăbit, / Nu ţă frică dă trîntit?**[475]. Formula nu e totuşi prea frecventă. O mai aflăm în cîntecul *Vişina*[476], *Tinerel moldovean*[477]. Toate exemplele la care ne-am referit provin din aceeaşi localitate, dar de la informatori diferiţi. Totuşi aria de difuziune a formulei e mult mai întinsă, atingînd Gorjul[478], Doljul[479] şi Teleormanul[480]. Trebuie însă să înţelegem că toate aceste exemple sînt, pur şi simplu, variante la materialul ales ca eşantion tipic.

114 STRATEGIE. Cînd doi sau mai mulţi eroi au de înfruntat o armată întreagă, ei îşi împart sarcinile luptei, în aşa fel încît, pe de o parte să nu se stingherească reciproc, iar pe de alta, să obţină mai uşor victoria. Formula creată pentru această situaţie este şi foarte stabilă şi foarte răspîndită. Iată un exemplu caracteristic: **Tu să baţi mărginile, / Eu să bat mijloacele / Că le ştiu soroacele**[481]. Cu variaţii minime apare şi în textele menţionate în note[482].

115 SUFERINŢELE PRIZONIERULUI. La cumplitele suferinţe pe care le îndură întemniţatul se adaugă încă una: prizo-

nierul e cuprins de un șarpe uriaș, care îl chinuie cu mișcările sale. Arată astfel: **Cînd să-ntinde, mă cuprinde, / Să zgîrcește, mă sfîrșește / Pe mine mă prăpădește**[483]. Formula este, în general, foarte stabilă, datorită structurii emistihiale a primelor două versuri și apoi și prin cele trei rime ale ultimelor două versuri. *Corbea* fiind prizonierul tipic al cîntecului nostru epic, formula apare la acest text, aproape în generalitatea variantelor, de aceea nu mai exemplificăm. O mai aflăm și în *Cîntecul lui Dedu hatmanul*[484] și *Pătru frunte lată*[485]. Dar cea mai adecvată utilizare și-o mai află în cîntecul lui *Milea*, despre care am afirmat recent că reprezintă forma originală românească a motivului internațional „proba iubirii"[486]. Deci două subiecte, *Corbea* și *Milea*, beneficiază de funcția artistică a acestei formule; celelalte cazuri sînt, sau aberante, sau aleatorii. S-ar putea deci presupune că geneza formulei este legată de crearea unuia din cele două texte menționate. Dar în starea actuală a cercetărilor nu ne putem permite să purtăm discuția dincolo de această presupunere globală.

116 SURPRIZĂ ȘI IMPROVIZAȚIE ÎN LUPTĂ. De obicei, lupta are un caracter rațional, gîndit; nu se desfășoară la întîmplare, deoarece prețul ei e întotdeauna o viață de om. Dar în două texte — și nu în toate variantele lor — eroul este surprins nepregătit și obligat să lupte în mod improvizat, ceea ce îl și duce la pierzanie. Oferim exemplul cel mai amplu, față de care toate celelalte apar ca simple fragmente ce exploatează numai partea a doua a formulei: **Dacă vedea și vedea, / Cizma din picior scotea, / Ca de cîini se apăra; / Dosu la un gard că da, / Mîna pe-o proptea punea, / Din pămînt că mi-o scotea / Dă trei palme voinicești,/ Da' dîn cui că nu putea**[487]. Cea de a doua baladă cuprinzînd toposul e *Stoian tulibașa din Craina*[488].

117 ȘAUA CALULUI. E de la sine înțeles că tovarășul cel mai credincios al eroului, calul său, trebuie să fie împodobit cît mai ales cu putință. Șaua are numai rostul de a spori frumusețea calului și de a adăuga o anume notă de fast calului și călărețului. Formula e de mare efect plastic: **Șapte chingi că-i arunca / Șapte chingi, șapte tafturi,/ Pofilaș, numai fluturi**[489]. Adeseori formula se lărgește, adăugînd că șaua mai este și **cu presăruri de argint**[490], iar cioltarul **Ie bătut mărgăritari**[491]. Formula mai apare în două subiecte, deci am detectat-o în cinci contexte epice diferite, cu tot ceea ce comportă „flexibilitatea" în procesul de inserție[492].

118 ŞCOALA VECHE. E cunoscută vorba veche, după care „bătaia e ruptă din rai" şi tot atît de cunoscută şi împrejurarea că pedagogia veche a făcut, în mod larg, uz de învăţătura cuprinsă în zicală. Cîntecul nostru epic reţine şi el situaţia, chiar la nivelul unei formule fixe. Se zice astfel: **Ţîne, vere, nu mai da / Că la şicoală-am învăţatî / Ş-aşa palmă nu mi-a datî** [493]. Din aceeaşi localitate şi de la acelaşi informator s-a cules un exemplu aproape identic, dar din alt subiect [494]. Dar materialul e cunoscut încă din secolul trecut, afectînd un alt text epic [495].

119 TIMPUL DE CĂSĂTORIT. Una din problemele capitale din cariera unui erou este peţirea şi nunta eroică, nu numai la noi, ci în absolut toată creaţia epică cu caracter eroic a umanităţii. Uneori însuşi eroul constată că a ajuns nubil, ca în exemplul din *Soarele şi luna*: **Mie timpul mi-a sosit,/ Timpul de căsătorit** [496], alteori, ca în ciclul novăcesc, tînărul este întrebat de părinţi [497]. Formula apare şi în regimul metrico-ritmic de 5/6 silabe, cum dovedesc două exemple din *Cel popă din piatră* [498].

120 UIMIRE. Cu o spontaneitate totală, eroii baladelor noastre — puşi în situaţii neobişnuite — îşi exprimă uimirea, fără reticenţe şi fără să ţină seama de vreo convenţie socială. De regulă, ceea ce provoacă uimirea e fastul: nu e deci de mirare că în imagine elementul de bază este *argintul*. Exemplul tipic prezintă şaua: **Cu ciucurii de argint / De să tîrăsc pe pămînt,/ Cum n-am văzut de cînd sînt** [499]. Asupra formulei acţionează doi factori, unul de reducere a ei la dimensiunea unui simplu paralelism (de două versuri rimate, cum ar fi v. 1 şi 3 din ex. citat), dar şi un alt factor de refacere a ei sub forma unei terţine rimate, la care versul de încheiere reprezintă un klimax absolut: **Nici pe cer, nici pe pămînt**[500]. Mai trebuie să arătăm aici că formula are un rol stilistic ambiguu: Cîteodata remarca aparţine personajului din text, alteori aparţine cîntăreţului (ca procedeu personal de actualizare a conţinutului). În unele cazuri, e chiar greu de hotărît cui îi aparţine. Apare în foarte numeroase texte epice, de aceea nu putem cita decît esenţialul [501].

121 URMELE CAVALCADEI. În folclor, e foarte răspîndită ideea despre amprentele pe care caii diverşilor eroi le-au lăsat în urma lor; nenumărate legende de locuri au acest conţinut [502]. Ideea a pătruns şi în dicţiunea orală a cîntecului nostru epic. Nu este prea răspîndită, dar are o mare putere de sugestie: **Pe unde calul-m' călca, / Gropi de casă rămînea / Şi cu coada le-astupa** [503]

Cel de al doilea exemplu pe care îl cunoaștem e din ciclul novăcesc [504].

122 VICTORIA EROULUI. Lovitura decisivă de sabie pe care o dă eroul este acel „coup épique" de care s-a discutat atîta în legătură cu marile poeme epice medievale. Formula are o grandoare excepțională și concurează cu succes în orice comparație pe plan internațional. Oferim aici exemplul tipic, cu toată marea sa extensiune: **Cînd cu paloșu că-i da,/ Îi lua gîtu cu spata,/ Cu trei coaste-alăturea, / Cu oblîncu dă la șa./ Cît dete de năcăjit,/ / Pică paloșu-n pămînt,/ Mi s-a dus pînă-n mănunchi, / Scoase-o brazdă ca de plug** [505]. Apare în numeroase subiecte diferite [506], suportînd modificări, uneori chiar importante. Materialul e construit din două fragmente, egale ca număr de versuri, dar cu rimă diferită, ceea ce-l face neunitar. Din această cauză asistăm la suprimarea uneia din cele două componente ale sale, în special a părții a doua. Este, precum se vede, destul de frecventă, exprimînd modul tipic în care eroul nostru își obține victoria.

123 VIS PREMONITOR. O credință atît de generalizată și atît de tenace cum este credința în puterea visului de a prezice viitorul nu putea rămîne în afara sistemului nostru formular. Formula este caracteristică pentru cîntecele haiducești și este foarte întinsă, articulată pe o întreită prezentare a elementelor funeste din vis: pușca, pistoalele, boierii divanului. Oferim — pentru economie de spațiu — un exemplu mai scurt, dar nu mai puțin elocvent pentru aceasta: **Am visat un vis urît:/ Pușculița ta cea nouă / Am visat-o ruptă-n două,/ Pistoalele subțirele / Le-am visat fără oțele :/ Vulturaș cu șarpe-n gură,/ Șteangul din spînzurătură** [507] Pasajul a fost mult lucrat și uneori lărgit, prin diseminarea versurilor de bază într-o avalanșă de materiale improvizate ad-hoc, sau luate și ele din rezerva tradițională. Alteori, se reduce numai la paralelismul *pușcă/pistoale*. Apare în multe contexte epice diferite, citățm însă numai materialele mai accesibile, pentru eventuale comparații [508].

124 VIZIUNE RURALĂ A CURȚII. Există în folclor un mod naiv de a-și imagina curtea imperială, prin transformarea ei într-o mare curte țărănească, mai bogată, cu mai multe acareturi și animale, dar rămînînd o gospodărie țărănească totuși. Modul acesta, atît de naiv, de a vedea grandiosul prin aglomerarea și adițiunea de lucruri apare de asemenea ca formulă și în cîntecul epic. Oferim un exemplu construit pe sistemul rimei întreite, deci

care are două suporturi pentru stabilitate (structura întreită și rima unică): **F-o cinzăj dă priotese / Patruzăj dă jupînese / Cei mai mari caimăcănese** [509]. Nu este prea răspîndită, dar o mai aflăm în *Fata de frîng* [510] și *Dumitrașcu Cazacu* [511].

125 VÎNĂTOAREA. Formula are în vedere obiectul vînătorii: e vorba de anume „păsări gălbioare", despre care nu ne putem face nici o idee mai precisă. Materialul e însă foarte stabil și răspîndit, probabil pentru că trezește în mintea omului de la țară niște reprezentări caracteristice, al căror tîlc ne scapă. Oferim un exemplu tipic: **Mîine pe la prînzu mare / O să fac o vînătoare / / După păsări gălbioare / Că sînt mai dulci la mîncare / Și mai ușuri la purtare** [512]. Fenomene aleatorii reprezintă intercalarea cu „urși și căprioare" sau „cerbi și căprioare", a căror inserție se explică prin identitatea de rimă. Frecvența mare a formulei se vede în note [513]. N-am epuizat tot stocul de exemple recoltate în colecțiile utilizate și nu credem că acesta este lucrul cel mai important. Mai semnificativ ni se pare să arătăm că formula apare și în regimul metrico-ritmic de 5/6 silabe. Cunoaștem două asemenea exemple, dar din unul și același subiect. Dăm un specimen, pentru a se vedea cum se modifică formula sub imperativul metrico-ritmic: **Și ce mi-ș vînă? / Cerbi și căprioare,/ Păsări gălbioare,/ Sînt dulci la mîncare,/ Scumpe la vînzare** [514]. Formula a intrat și în poezia ceremonială, respectiv în ritualul de nuntă, unde colăcăria reprezintă și ea alegoria unei vînători [515]. Toate acestea vorbesc despre marea vechime a formulei: o aflăm în ambele sisteme metrice și în poezia de ritual.

126 ZĂVORÎREA CURȚILOR. Cînd unul din personaje ține să-și închidă ermetic porțile, el nu întrebuințează metodele clasice (zăvorul, bîrna pusă de-a curmezișul etc.), ci „fierul plugului". Imaginea, destul de obscură, este frecventă sub raport formular, în sensul că deși nu apare decît în două subiecte, atinge aproape tot stocul de variante. Exemplul tipic: **Porțile le zăvoria / / Și bine că le-ntărea / Tot cu fieru plugului,/ Puterea pămîntului** [516]. Pivotul formulei e reprezentat de ultimele două versuri. Modificări lexicale se aduc în ultimul vers, în care trisilabul „puterea" poate fi înlocuit cu echivalente metrice ca „tăria", „sudoarea". Cel de al doilea subiect unde apare formula este *Letinul bogat*.

127 ZIUA NEFASTĂ. Credința în existența unor momente fixe în desfășurarea timpului, care au o influență favorabilă sau funestă asupra destinului omenesc e răspîndită în toată lumea

și nici folclorul nostru nu putea face excepție de la aceasta. În general, marțea este ziua cea rea, aducătoare de nenorocire [518]. Cîntecul epic consideră însă ca zi nefastă joia, nu marțea. Există și pentru aceasta o întreagă literatură a „joilor oprite", 11 la număr, din care una se cheamă „joia mînioasă", alta „neagră", alta „nepomenită" [519]. Ideea aceasta s-a fixat într-o formulă ce apare chiar în ambele regimuri metrice. Un exemplu pentru metrul de 5/6 silabe: **Joi dă dimineață,/ Pă rouă, pă ceață,/ Cam pe negureață** [520]. Cu toate că formula cunoaște și dezvoltări ulterioare, pivotul imaginii îl reprezintă primele două versuri, care nu lipsesc niciodată. Apare în numeroase subiecte organizate în acest metru[521]. Formula în metrul de 7/8 silabe arată clar că provine din materialul anterior, prin lungirea versurilor cu un bisilab, uneori chiar cu cuvinte de simplă umplutură metrică. Dar aceasta a două înfățișare a sa cunoaște și o lărgire caracteristică, ce trebuie menționată aici printr-un exemplu reprezentativ: *Cînd fu* **joi de dimineață/ / *Cam* pe rouă, *cam* pe ceață,/ Căzu lui Burulean greață,/ Și greața de dimineață / E scurtare de viață** [522]. Primele două versuri le-am subliniat de așa manieră încît să se vadă mai limpede cum a decurs procesul de lărgire a metrului. Ultimele două versuri au o mare stabilitate formulară. Oferim în note exemplele tipice [523]. Lorenzo Renzi remarca vechimea formulei, pornind de la prezența sa și în cuprinsul cîntecelor rituale de înmormîntare [524]. Analiza cercetătorului italian este remarcabilă, cu toate că nu a cunoscut semnificația reală a imaginii, respectiv sensul ei fatidic, spre a-și da seama de funcția ei specială. Mai adăugăm la cele spuse de Renzi și faptul că despre vechimea formulei vorbește și prezența sa în ambele sisteme metrico-ritmice românești.

*

În încheierea acestui capitol, ținem să arătăm că — deși am renunțat la numeroase idei și discuții care-și aveau aici și acum rostul — am lărgit totuși și am adîncit considerabil cunoașterea noastră. Am abandonat conceptul de „subiect epic", important desigur și el într-o anumită etapă a cercetării, dar studiat pînă la saturație și arhicunoscut astăzi, prin cataloage tematice și lucrări de sinteză, și am introdus în discuție un concept nou, care ne-a adus în plin paradox. Subiectele sînt fixe, dar trăind prin variante devin foarte mobile; „formulele călătoare", tocmai prin mobili-

tatea lor, devin elemente fixe sau de fixare. Subiectul e expresia particularului, formula reprezintă ridicarea lui în sfera ideilor generale cunoscute și acceptate de societate. Formula, departe de a fi un element osificat și inexpresiv din punct de vedere artistic, sporește încărcătura emoțională a textelor și oferă publicului ceea ce așteaptă de la cîntăreț. Depinde de acesta ca performanța lui să aibă valoare sau să fie un rebut artistic. Formulele sînt gîndiri și expresii tipice, realizate cu mijloace tipice și utilizate ori de cîte ori se repetă acea situație tipică pe care ele o întrupează. Sînt deci caracterizatoare pentru felul nostru de a fi și de a ne trăi viața ca popor aparte. Nu interesează atît caracterizarea tipologică a subiectului cît înțelegerea justă a acestor particule tipice — adevărate laitmotive ale comportamentului nostru social, adevărate modele de cuviință tradițională; din analiza lor atentă putem dobîndi o vedere mai cuprinzătoare asupra etosului românesc. E un alt nivel de la care putem ambiționa să judecăm propria noastră creație. După părerea noastră, am cîștigat astfel o viziune mai profundă și mai adevărată decît aveam pînă acum despre cîntecul nostru epic tradițional. Unele din locurile comune discutate se află și la alte popoare, și acolo unde ne-am priceput am scos în evidență acest lucru. Dar printre ele se află și unele cu totul originale, ce aparțin numai culturii și artei noastre și ele ne caracterizează întru totul. Cercetări viitoare vor trebui să facă lumina cuvenită în această direcție. Lucrarea de față poate a deschis drumul unor asemenea cercetări. Ar fi cea mai mare recompensă a efortului nostru.

Știm foarte bine că, pe lîngă cele 127 de formule călătoare depistate de noi și discutate aici, mai sînt și altele, pe care fie nu le-am descoperit încă, sau dacă le-am și descoperit nu le-am mai discutat pentru a nu opera prea multe schimbări în schema pe care am propus-o. Dar cum întotdeauna există loc și pentru mai bine, ne consolăm cu speranța că nu am greșit prea mult și că, în măsura posibilului, ne-am făcut datoria față de subiect, urmînd ca alții să împlinească ceea ce nu e deplin și să termine ceea ce noi am început numai.

[1] P. D. Uchov Атрибуции русских былин, Moscova, 1970, p. 43—48.

[2] P. G. Bogatirev. Функции лейтмотивов в русской былине, în vol. Вопросы теории народного искусства, Moscova, 1971, p. 432.

[3] Tocilescu, Păseşti-Vilcea, „Cătănuţă".

[4] Păsculescu, 269, Celei-Romanaţi, *Marcul viteazul.*

[5] Adrian Fochi, *Mioriţa. Tipologie, circulaţie, geneză, texte*, Buc., 1964, p. 310—311.

[6] Amzulescu, 45, Blejeşti-Teleorman, *Scorpia.*

[7] *Ibidem*, 48, Bîrca-Dolj, *Trei fraţi cu nouă zmei*; FOM, III, 17 neloc.; Locusteanu-Mitu-Popescu, 107, Celei-Corabia, *Miu haiducu;* FOM, IV, 219, 552, neloc.; Diaconu, *Vrancea*, II, 53, Paltin, *Corbea;* Amzulescu-Ciobanu, 107, neloc.; Amzulescu, 14, Desa-Dolj, *Gerul* FOM, II, 178, Bogdăneşti-Vîlcea. *Agoş;* *Şezătoarea*, 12 (1911—1912), p. 211, Budeşti-Ilfov, *Mogoş vornicul;* FOM, V, 362, neloc.; *Buculei;* Alecsandri, I, 247, neloc., *Iordachi al Lupului.*

[8] Amzulescu, 136, Celei-Olt, *Voica.*

[9] Sandu-Timoc, 131, neloc., *Făt-Frumos.*

[10] Jarník-Bîrseanu, 234, 589; Vîrcol, 40, *Cîntec* din Rîmeşti-Vîlcea.

[11] Bologa, 31, Geoagiu de Sus-Alba; Marienescu, 129, neloc., *Ştefan vodă şi prinţesa Dragna cu Gegiu.*

[12] Amzulescu, 48.

[13] Popescu, 98—99, Palilula-Dolj, *Marcu, viteazul.*

[14] În textele *Badiu, Bogdan Damian, Tănislav, Gruia la însurat, Miu haiducul, Tudorel, Căpitan Gheorghiţă, Cîrlăiorul, Vartici, Stoian bulibaşa, Vidruşcuţa, Oancea chirigiu domnesc, Neguţa, Codreanu, Dobrişan.*

[15] P.D. Uchov, *op. cit.*, p. 18—43, cheltuind, precum se vede, 25 de pagini pentru analiza acestei formule.

[16] Amzulescu, 69—70, Ciuperceni-Teleorman.

[17] Giuglea-Vîlsan 77, Geanova; Popescu, 231, Drănic-Dolj; *Ibidem*, 246, Vîrvor-Dolj; Candrea-Densusianu, 63, neloc.; G. Dem., 500, 504; Plopşor 68, Sadova-Dolj; Dumitrescu, 52, Ştefan cel Mare-Corabia, etc., etc.

[18] Amzulescu, 475, Ciuperceni-Teleorman.

[19] Plopşor, II, 23, Sadova-Dolj.

[20] Tocilescu, Bărbăteşti şi Mănăstireni-Vîlcea.

[21] FOM, II, 289, Vădeni-Galaţi.

[22] Lorenzo Renzi, *op. cit.*, p. 34—36.

[23] Amzulescu 70, Ciuperceni-Teleorman, *Vidros.*

[24] *Ibidem*, 250, Celei-Olt, şi *Ibidem*, 254, Ciuperceni-Teleorman.

[25] *Ibidem*, 447, Sadova-Dolj, *Îngenunchiat-a.*

[26] Plopşor, II, 26, Plenița-Dolj; *Ibidem*, 167, Dăneşti-Dolj; Burada, 185, neloc., G. Dem., 474; Diaconu, II, Căiata-R. Sărat; *Şezătoarea*, 25 (1929), p. 94, Bistriţa-Mehedinţi.

[27] Popescu, 184—185, Căciulatu-Dolj; Păsculescu, 296, Orlea-Romanaţi;

Dumitrescu, 193, Gircov-Corabia; FOM, II, 270, Catanele-Dolj; *Ibidem*, IV, 113, neloc.; Sandu-Timoc, 264; Ciobanu, 300, Plenița-Dolj; *Izvorașul*, 18 (1939), p. 254. Agadici-Caraș.

[28] Adrian Fochi, *Miorița*, p. 734, 738, 757.

[29] Păsculescu, 305, Silistraru-Brăila.

[30] Plopșor, 141; Popescu, 53; Rădulescu-Codin, *Chira Chiralina*, 43; FOM, III, 780; IV, 67; V, 183; *Izvorașul*, 15 (1936), p. 69; Brăila, 117.

[31] Amzulescu, 472, Bîrca-Dolj.

[32] *Ibidem*, 467, Desa-Dolj; *Ciobanu*, 277, Cetate-Dolj; FOM, II, 303, Drăgășani-Vîlcea.

[33] Amzulescu, 78, Ciuperceni-Teleorman; *Ibidem*, 84, Băduleasa-Teleorman; FOM, IV, 75, neloc.

[34] Popescu, 367, Vîrvor-Dolj.

[35] FOM, V, 357, neloc.

[36] Tocilescu, Mănăstireni-Vîlcea.

[37] Voronca, I, 599, 775, 836; Bologa, 79; Bălășel, 109; Bîrlea, 71, 82; Jarník-Bîrseanu, 490, 505; Cătană, 145—146; Friedwagner, 280, 458; Tiplea, 9, 52; Sevastos, 75—76, 174—175; Alecsandri, I, 115. Materialul din periodice tot atît de abundent nu-l mai menționăm aici.

[38] S.Fl. Marian, *Înmormîntarea la români. Studiu etnografic*, Buc., 1892, p. 538, 588.

[39] Amzulescu, 368, Ciuperceni-Teleorman.

[40] FOM, IV, 570, neloc.

[41] Popescu, 440, Căciulatu Terpezița-Dolj.

[42] Sandu-Timoc, 320, *Sinca, doamnă mare.*

[43] *Balade populare*, 89, Smeura-Pitești, *Ilincuța Șandrului.* Alte exemple pentru același text la G. Dem., 636; Dumitrescu, 142, Dăbuleni-Corabia; Densușianu, 141, Rogojeni-Covurlui; *Teleorman*, 197, Suhaia-Teleorman.

[44] Diaconu, *Vrancea*, 121, Spulber; Locusteanu-Mitu-Popescu, 75, Maglavit-Calafat; G. Dem., 550; FOM, IV, 130, neloc; Plopșor, 116, Plenița-Dolj; Alecsandri, I, 211, neloc.

[45] Alecsandri, I, 201; FOM, III, 600.

[46] Dumitrescu, 161, Corabia; *Ethnos*, 1(1941—1842), f. 2, p. 186.

[47] G. Dem., 476, Lacul Sărat-Brăila, *Dobrișan.*

[48] Burada, 74, neloc.

[49] Marian, 119, Zaharești, *Voinicu scăpat*, Aceleași culori, dar cu ordinea schimbată, la: Jarník-Bîrseanu, 876, neloc.; Furtună, *Izvodiri*, 295, Vlăsinești-Dorohoi, *Corbea;* Vasiliu, 15, Tătărușî-Suceava, *A lui Gruia.*

[50] Marian, II, 50, neloc., *Drăguța ostașului.*

[51] Bologa, 14, Geoagiu de Sus-Alba.

[52] Marian, exemplul de la nota 50.

[53] Amzulescu, 172, Merenii de Sus-Teleorman, *Novac. Cadia;* Densușianu, 154, Văcăreni-Tulcea, *Cîntecu lui Manea.*

[54] *Ethnos,* 1(1941—1942), f. 2, p. 177, Orlea-Romanați, *Vișina.*

[55] FOM, 541, neloc., *Toma Alimoș; Ibidem,* V, 306, neloc, *Ghimiș; Ibidem,* II, 173—174, neloc., *Piciu; Ibidem,* II, 197, Lungești-Vilcea, *Radu Calomfirescu; Ibidem,* III, 782, neloc., *Cîntecul șarpelui; Ibidem,* IV, 194, neloc., *Corbea;* Giuglea-Vilsan, 32, Costol, *Doicin bolnavu.* Sîntem convinși că apare și în alte texte, dar și recolta de exemple de mai sus arată cu prisosință că formula e foarte frecventă și aceasta nu numai prin situația fundamentală a respectivelor cîntece epice, ci și prin frumusețea ei intrinsecă.

[56] Amzulescu, 338, Corabia-Olt, *Voica bălaca.*

[57] Dumitrescu, 66, Vădăstrița-Corabia; Locusteanu-Mitu-Popescu, 109, Celei-Corabia; Vîrcol, 70, Popești Măciuca-Vîlcea; Plopșor, 71—72, Sadova-Dolj; Mateescu, 60, Pietrari-Dîmbovița; FOM, I, 539, Bistreț-Dolj.

[58] G. Dem., 611, Bujoreni-Vîlcea; Popescu, 108, Drănic-Dolj; Marienescu, 467, Ticvaniu Mic.

[59] Plopșor, 16, Plopșor-Dolj; *Ibidem,* 18, Plenița-Dolj; Popescu, 225, Novacu Argetoaia-Dolj.

[60] Sevastos, 327, neloc.

[61] Diaconu, II, 31—32, Oreavu-R. Sărat.

[62] Marienescu, 468, Ticvaniu Mic.

[63] Plopșor, 179, Seaca de Pădure-Dolj.

[64] Amzulescu, 316, Desa-Dolj, *Miu haiducul.*

[65] *Ibidem,* 207, Corabia-Olt.

[66] *Ibidem,* 389, Ciuperceni-Teleorman.

[67] *Ibidem,* 338, Corabia-Olt.

[68] Georgescu-Tistu, 61, Corbu-Buzău, *Miu globiu.*

[69] Amzulescu, 237, Caravaneți-Teleorman, *Banu.*

[70] *Ibidem,* 42, Giurgiu.

[71] *Ibidem,* 199, Corabia-Olt.

[72] Dumitrescu, 4, Urzica-Corabia.

[73] FOM, II, 174, neloc.; *Ibidem,* IV, 62, neloc.

[74] Plopșor, 153, Dolj.

[75] *Ion Creangă,* 8 (1915) p. 150, Potlogeni-Romanați.

[76] Amzulescu, 202, Desa-Dolj, *Tănislav.*

[77] G. Dem., 538.

[78] Rădulescu-Codin, *Chira Chiralina,* 27, Muscel, *Badiu circiumarul.*

[79] Mateescu, 73, Peretu-Teleorman.

[80] Diaconu, Vrancea, II, 25, Colacu; *Ibidem,* II, 39, 40, Văsii.

[81] Păsculescu, 281, Celei-Romanați.

[82] Tocilescu, Tg. Jiu.

[83] Dumitrescu, 99, Izbiceni-Corabia.

[84] Giuglea-Vilsan, 12, Costol.

[85] Sandu-Timoc, 82, neloc.; FOM, I, 555, Poiana Mare.

[86] Amzulescu-Ciobanu, 88, Rudari-Dolj.

[87] Plopșor, 3, Risipiți-Dolj.

[88] Amzulescu, 399, Desa-Dolj.

[89] Alexici, 40, Straja-Timiș.

[90] Plopșor, II, 24, Sadova-Dolj.

[91] Adrian Fochi, *Colindul leului*, în *Limbă și literatură*, 26 (1970), p. 99—112.

[92] I.G. Sbiera, *Povești și poezii populare românești*, ed. P. Țugui, Buc., 1971; p. 178. Exemple mai numeroase în Ovidiu Birlea, *Antologie de proză populară epică*, Buc., 1966, vol. I, p. 249; vol. II, p. 191, 295.

[93] Densușianu, 144, Oltina-Constanța, *Din și Costandin și cu Românaș copil*.

[94] Amzulescu-Ciobanu, 103, Desa-Calafat, *Miu haiducul*.

[95] Plopșor, 115, neloc.; Sandu-Timoc, 165; FOM, V, 222, neloc.

[96] Plopșor, 27, neloc.; Dumitrescu, 149, Gîrcov-Corabia; Giuglea-Vilsan, 35, Costol.

[97] *Ethnos*, 2 (1942—1943), f. 1, p. 222, Dăbuleni-Romanați; FOM, IV, 574 neloc.

[98] Amzulescu, 363, Ciuperceni-Teleorman.

[99] FOM, II, 131, Scundu.

[100] Giuglea-Vilsan, 90, Costol.

[101] Marienescu, 237, Banat.

[102] Amzulescu, 155, Celei-Olt.

[103] Giuglea-Vilsan, 112, Geanova.

[104] Dumitrescu, 126, Siliștioara-Corabia, *Haiduc Pătru*. Vezi și Amzulescu, 200, Corabia-Olt.

[105] Dumitrescu, 152, Siliștioara-Corabia; Amzulescu, 149, Celei-Olt; Păsculescu, Orlea-Romanați.

[106] FOM, II, 118, neloc.

[107] Amzulescu, 272, Craiova.

[108] Popescu, 167, Mărăcinele-Dolj.

[109] Plopșor, 107, neloc.

[110] Amzulescu, 272, Craiova, *Cerchez*; *Balade populare*, 202, Craiova.

[111] Ovidiu Birlea, *Antologie...*, vol. I, 439, 398; vol. II, 350, 409—410.

[112] Alecsandri, I, 203, neloc., *Badiul*.

[113] Giuglea-Vilsan, 169, Geanova, *Oleacu*; FOM, II, 172, neloc., *Piciu*;

FM, II, 101, Poienești-Vaslui, *Corbea.*

[114] Jarnik-Bîrseanu, 360—361: 9 texte; p. 450: 3 texte.

[115] *Ion Creangă*, 8 (1915), p. 234, neloc., *Macovei și Gheorghelași.* Formula devine semn de recunoaștere pentru acest text. Citățm aici exemplele mai importante: *Grai și suflet*, 3(1928), f. 2, p. 336, Căiata-R. Sărat; Diaconu, I, 60, Vonțești-R. Sărat; Pamfile, *Cîntece*, 27, Dîmbovița; G. Dem., 597—598, Lacul Sărat-Brăila; Amzulescu-Ciobanu, 116, Hotare-Vidra; Munteanu, 63, Sarinasuf-Tulcea; Diaconu, *Vrancea*, II, 79, Colacu; Dumitrescu, 105, Dăbuleni-Corabia; Densușianu, 159, Mărginenii de Sus-Prahova.

[116] Brediceanu, 92, Remetea Pogănici-Banat; Cătană, 181, neloc.

[117] Bibicescu, 263, Srediștea Mică, *Dorul lui Gruia;* Cătană, 110, *Gruia copilul.*

[118] Rădulescu-Codin, *Chira Chiralina*, 41, Muscel; FOM, III, neloc.; *Ibidem*, III, 778, neloc.; *Ibidem*, IV, 70, neloc.; *Izvorașul*, 15 (1936), p. 68, Fișcălia-Vîlcea.

[119] Alecsandri, I, 233, neloc., *Bujor.* Pentru același subiect mai menționăm un exemplu în Voronca, I, 542.

[120] Giuglea-Vîlsan, 305, Costol.

[121] Popescu, 267, Căciulatu-Dolj; FOM, IV, 229, neloc., cu alt semantism.

[122] Popescu, 186, Căciulatu-Dolj; Plopșor, 169, Orodel-Dolj; *Ibidem*, 171, Dolj; Amzulescu-Ciobanu, 96, Ciuperceni-Calafat.

[123] Vîrcol, 37, Rîmești-Vîlcea, nr. XXXI.

[124] Papahagi, 88, Budești, *A lu Gruia lu Novac.*

[125] *Ibidem*, 95, *Soțul plecat; Ibidem*, 110, Răpedea, *Ileana Sâbghiana;* Densușianu, Ciubanca, *Dana.*

[126] Fritz Martini, *Istoria literaturii germane de la începuturi pînă în prezent*, Buc., 1972, p. 43.

[127] Amzulescu, 238, Caravaneți-Teleorman, *Banu.*

[128] *Ibidem*, 353, Călărași-Dolj, *Căpitan Gheorghiță;* FOM, II, 170, Bogdănești-Vîlcea, *Marcu; Ibidem*, II, 274, Catanele-Dolj, *Costea; Ibidem*, IV, 269—270, neloc., *Aga Bălăceanu; Ibidem*, IV, 285, 290, neloc., *Ghiță Cătănuță; Ibidem*, IV, 455, neloc., *Cîntecul șarpelui;* FM, I, 80, Lungani-Iași, *Codreanul;* Amzulescu-Ciobanu, 91, Merenii de Sus-Vida, *Toma Dalimoș;* Amzulescu, 190, Sadova-Dolj, *Doicin;* Alecsandri, I, 146, *Șalga;* FOM, I, 511, Orlea-Dolj și Amzulescu, 501, Ciuperceni-Teleorman, *Constantin Brîncoveanu;* Densușianu, 153, Cioara Doicești-Brăila, *Corbea.*

[129] Amzulescu, 212, Desa-Dolj, *Badiu circiumarul.*

[130] Densușianu, 134, Văcăreni-Tulcea, *Doncilă;* Jarnik-Bîrseanu, 486, neloc., *Stanciul voinicul;* Densușianu, 136, Mănești-Dîmbovița, *Tănislav.*

[131] Ugliș, 48, *Fata de ghinărar.* Pentru același subiect: Cătană, 163—164.

[132] Bîrlea, 68 Ieud-Maramureș, *Drăguțul întemnițat.*

[133] Exemple în Ovid Densusianu, *Graiul din Țara Hațegului*, Buc., ed. 1966, p. 32—33; Viciu Alexiu, *Poezii populare*, în *Convorbiri literare*, 22 (1888—1889), p. 926; Emil Petrovici, *Folclor din valea Almăjului, Banat*, în *Anuarul Arhivei de folclor*, 3 (1935), p. 71; Ioan Epure, *Poezii și cîntece poporale din Banat*, Brașov, ed. III, 1913, p. 44—45; *Folclor literar*, Timișoara, 1968, vol. II, p. 465—466; FT, II, 491; Tocilescu, 827—828, Lerești-Argeș.

[134] *Izvoraș*ul, 14 (1935), p. 408, Cîrna-Dolj, *Mizilca*. Pentru același subiect vezi și Amzulescu, 91, Ciuperceni-Teleorman; *Șezătoarea*, 7 (1902—1903) p. 57, Lipov-Dolj; FOM, IV, 83, neloc.; Giuglea-Vîlsan, 88, Costol.

[135] Exemple pentru *Doicin bolnavul:* Mihalcea, 324, Dăieni-Tulcea; Marienescu, 470, Banat; Popovici, 9, Cliciova; *Ibidem*, 11, Borlovenii Vechi; Plopșor, 23, Pleniță-Dolj; Densușianu, 133, Văcăreni-Tulcea; Dumitrescu, 147, Gîrcov-Corabia; Amzulescu, 178, Celei-Olt; *Ibidem*, 187, Sadova-Dolj; FOM, II, 147, Bogdănești-Vîlcea; Diaconu, II, 26, Oreavu-R. Sărat; Hodoș, 49, Borlovenii Vechi.

[136] Amzulescu, 70—71, Ciuperceni-Teleorman.

[137] Diaconu, I, 82, Sihla-R. Sărat.

[138] FOM, V, 260.

[139] Păsculescu, 263, Cudalbi-Covurlui.

[140] Pamfile, 89, neloc.

[141] Sandu-Timoc, 129, neloc.

[142] FOM, II, 302, Drăgășani-Vîlcea.

[143] Pompiliu, 57—58, Știei-Bihor, *Todorița și moșneagul; Ion Creangă*, 7 (1914), p. 60, Bisoca-R. Sărat.

[144] Amzulescu, 52, Birca-Dolj, *Trei frați și nouă zmei.*

[145] *Șezătoarea*, 3 (1894) p. 241, Lungești-Vîlcea.

[146] Hodoș, 104, Maciova.

[147] *Ibidem*, 142, Văliug.

[148] Locusteanu-Mitu-Popescu, 48, Arcani-Gorj.

[149] Ovidiu Bîrlea, *Antologie*, vol. I, 249, 250; Nicolae Roșianu, *Stereotipia basmului*, Buc., 1973, p. 120—121, unde se dau exemple din Ispirescu, Pompiliu, Fundescu, Rădulescu-Codin.

[150] Amzulescu, 436, Ciuperceni-Teleorman, *Dobrișan.*

[151] Ciaușanu-Fira-Popescu, Gorunești-Vîlcea, nr. 507; Alexici, 53, Straja-Timiș, nr. 45; Jarník-Bîrseanu, 223, nr. LV și notele pag. 571, Tăureni-Năsăud.

[152] FOM, IV, 608—609, neloc., *Cîntecul lui Ghiță Cătănuță.*

[153] Dumitrescu, 233, Ștefan cel Mare—Corabia, *Ghiță Cătănuță;* Plopșor, 156, Dolj, *Mistriceanul;* FOM, IV, 283, neloc.; Sandu-Timoc, 147, neloc., *Țarul Murad și Radu voievoda:* cu variații tematice.

[154] Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, vol. II, p. 204.

[155] Amzulescu, 156, Celei-Olt, *Novac. Lidva cîrciumărița.*

[156] *Ibidem*, 181, Celei-Olt.

[157] G. Călinescu: *Estetica basmului*, Buc., 1965, p. 195—198.

[158] Amzulescu, 59, 61; Malu. Ilfoz, *Trei frați cu nouă zmei.*

[159] Tocilescu, Roșiorii de Vede-Teleorman.

[160] Adrian Fochi, *Miorița*, p. 682—683 (text. TRANS 219 a—b); p. 684—685 text. TRANS, 219 c—e). Vezi și pag. 232, unde se discută formula.

[161] Amzulescu 34, Desa,- Dolj, *Iovan Iorgovan.*

[162] Mateescu, 19, Albești-Argeș.

[163] FOM, II, 99, Drăgășani-Vilcea.

[164] Lorenzo Renzi, *op. cit.*, p. 51—52.

[165] Popescu, 117, Benești-Dolj.

[166] FOM, II, 155, neloc., *Tănislav.*

[167] Păsculescu, 239, Orlea-Romanați, *Voica bălaca;* FOM, II, 313, Vilsănești-Argeș, *Rădița;* Amzulescu, 228, Bîrca-Dolj, *Ilincuța Șandrului; Ibidem*, 256, Ciuperceni-Teleorman, *Trei sate lăudate;* Amzulescu-Ciobanu, 99, Desa-Calafat, *Miu haiducul;* Densușianu, 168, Mănești-Dimbovița, *Cernea.*

[168] Amzulescu, 211, Desa-Dolj, *Badu cîrciumarul.*

[169] *Ibidem*, 61—62, Malu-Ilfoz, *Trei frați cu nouă zmei.*

[170] FOM, IV, 301, neloc.; Apostolescu, 19.

[171] *Ion Creangă*, 5 (1912), p. 134, Teleorman.

[172] Mateescu, 38, Curtea de Argeș.

[173] Alecsandri, I, 158, neloc., *Toma Alimoș.*

[174] Marian, II, 165, *Doine voinicești;* Bugnariu, 62, *Cetan; Plopșor*, 91, Plenița-Dolj, *Muscu.*

[175] Furturnă, Izvodiri, 321, Vlăsinești-Dorohoi, *Codrean.*

[176] Sandu-Timoc, 176, *Ficuța lui Banu Măgureanu.*

[177] Plopșor, 4, Plenița-Dolj, *Agușiță a lui Topală;* FOM, III, 57, neloc.; Plopșor, 25, Plenița-Dolj, *Doicin bolnavul;* FOM, III, 826, neloc., *Radu lui Anghel din Greci;* Dumitrescu, 272, 275, Vădăstrița-Corabia, *Iepurică;* FOM, II, 305, Drăgășani-Vilcea, *Mogoș;* Diaconu, *Vrancea*, II, 89, Tulnici, *Gheorghilaș;* Densușianu, 245, Găvănești-Buzău, *Cîntecul lui Novac;* Dumitrescu, 96, Ștefan cel Mare — Corabia, *Voica bălaca.*

[178] Burada, 80, *Colindă.*

[179] Amzulescu, 178, Celei-Olt, și 187, Sadova-Dolj.

[180] Plopșor, 13, Cornu-Dolj.

[181] Densușianu, 95, Bălenii Români-Dîmbovița, *Soarele și luna; Ibidem*, 181, Glimbocata-Dîmbovița, *Păunașul codrilor.*

[182] Henri H. Stahl, *Contribuții la studiul satelor devălmașe românești*, Buc.,

1959, vol. II, p. 133—146. Vezi pentru lumea Bizanțului Charles Diehl, *Figures byzantines*, Paris, 1939, vol. I, p. 234—235.

[183] Mateescu, 30, Albești-Argeș.

[184] Amzulescu, 484—485, Bîrca-Dolj; *Șezătoarea* 8 (1903—1904), Serbănești-Olt.

[185] FOM, III, 788, neloc.

[186] Marienescu, 468, Ticvaniu Mic.

[187] Plopșor, 123, Catanele-Dolj și Popescu, 169, Mărăcinele-Dolj.

[188] Marienescu, 132, neloc., *Ștefan vodă și prințesa Dragna și Gegiu.*

[189] Plopșor, 11, Boca-Dolj.

[190] Păsculescu, Melinești-Dolj și *Ibidem*, Tulcea.

[191] Maximilian Braun, *Das serbokroatische Heldenlied*, Göttingen, 1961, p. 48.

[192] Vasile Bogrea, *Pagini istorico-filologice*, Cluj-Napoca, 1971, p. 427.

[193] Amzulescu, 207, Desa-Dolj, *Tănislav* și *Ibidem*, 214, Desa-Dolj. *Badu cîrmiumarul.*

[194] Adrian Fochi, *Miorița*, p. 316, unde se discută structura și difuziunea formulei.

[195] *Ibidem*, 317 și FOM, V, 202.

[196] FOM, I, 546, Rastu-Dolj și IV, 47. Adrian Fochi, *op. cit.*, p. 316—317.

[197] Homer *Odiseea*, trad. G. Murnu, Buc., 1959, p. 146 (VI, 240—254). Dar și în *Iliada* (XXII, 151—154).

[198] Arnold Van Gennep, *Le folklore du Dauphiné (Isère)*, Paris, 1933, vol. II, p. 590.

[199] Adrian Fochi, *Coordonate sud-est europene ale baladei populare românești*, Buc., 1975, p. 123.

[200] FOM, II, 160, Lungești-Vîlcea, *Badu.*

[201] Alecsandri, I, 211, neloc., *Vulcan*; Amzulescu, 203, Desa-Dolj, *Tănislav;* Plopșor, 113, Dolj; Popescu, 110, Dioști-Dolj; *Ibidem*, 117, Benești, Dolj; *Ibidem*, 123—124, Mîrza-Dolj; Diaconu, II, 62, Dumitrești-R. Sărat, Marienescu, 444, Ticvaniu Mic.

[202] Alecsandri, I, 188, *Sîrb sărac.*

[203] *Doicin bolnavul:* Amzulescu, 183, Celei-Olt; Pamfile, 95, Negrilești; Diaconu, II, 30, Oreavu-R. Sărat; *Tinerel Moldovean:* Amzulescu, 264—265, Celei-Olt; *Toma Alimoș:* FOM, IV, 537, neloc.

[204] Amzulescu, 180, Celei-Olt, *Doicin bolnavul.*

[205] *Ibidem*, 162, Sadova-Dolj.

[206] *Ibidem*, 404—405, Renașterea-Ilfov; FOM, IV, 254, neloc și V, 304, neloc.

[207] *Ethnos*, 2 (1942—1943), f. 1, p. 229, Dăbuleni-Romanați.

[208] S-a spus la noi că interdicția de a vărsa sîngele împăratului ar dovedi

„influența ideologiei claselor suprapuse, interesate în perpetuarea exploatării", cînd — de multă vreme se știa că aici funcționează un tabu, după care „royal blood may not be shed upon the ground". James George Frazer: *Taboo and the perils of the soul.* Londra, 1955 [„The Golden Bough, Part II"], p. 241. Popescu, 107, Drănic-Dolj, *Pătru haiducu* Rădulescu-Codin, *Chira Chiralina*, 14, Muscel, *Tudorel*; Ciobanu, 268, Cetate-Dolj, *Enea, vameș mare;* Locusteanu-Mitu-Popescu, 60, Craiova, *Gruia Grozovanu.*

[209] Mateescu, 112, Păduroiu-Argeș, *Nunta soarelui.*

[210] Amzulescu, 193, Desa-Dolj. *Marcu viteazul.*

[211] Dumitrescu, 52—53, Ștefan cel Mare-Corabia; FOM, IV, 213, neloc.

[212] Tocilescu, Roșiorii de Vede-Teleorman.

[213] Adrian Fochi, *Coordonate sud-est europene*, p. 225.

[214] FOM, V, 292, neloc., *Cîntecul lui Petrică;* Densușianu, 19, Hinjulești R. Sărat, *Vadu Brăiliței.*

[215] Rădulescu-Codin, *Chira Chiralina*, 34, Muscel; *Densușianu*, 148, Nedelea Prahova; *Ibidem*, 107, Gropeni.

[216] Amzulescu, 46, Blejești-Teleorman, *Scorpia.* De la același informator s-a cules o variantă a formulei care se contaminează cu exemplul tip: Intră-n apă pînă-n sapă/Și-n noroi pînă-n genunchie. Amzulescu, 491, *Aga Bălăceanu.*

[217] Amzulescu-Ciobanu, 115—116, Hotarele-Vidra.

[218] G. Dem., 627, Lacul Sărat-Brăila, *Ghiță Cătănuță.* Cu variații nesemnificative apare în *Sîla Samodiva și Dălea Dămian:* Amzulescu-Ciobanu, 46, Borlova-Caransebeș; Popovici, 67, Iladia; Marienescu, 197, neloc. Mai apare în *Doicin bolnavul:* Marienescu, 472; în *Gruia lui Novac:* Popovici, 109, Cliciova; în *Ioviță:* Pamfile, 90, neloc.

[219] Amzulescu-Ciobanu, 100, Desa-Calafat.

[220] Amzulescu, 212, Desa-Dolj.

[221] FOM, V, 243, neloc.

[222] Densușianu, 129, Bragadiru-Teleorman.

[223] FOM, VI, 198, neloc., *Toma a lui Moș;* Locusteanu-Mitu-Popescu, 47, Arcani-Gorj, *Gheorghe și arapu.*

[224] Brăiloiu, 75, Beleți-Argeș.

[225] Sandu-Timoc, 84.

[226] Amzulescu, 71, Ciuperceni-Teleorman; FOM, V, 191, neloc.; Dumitrescu, 249, Vădăstrița-Corabia.

[227] *Ethnos*, 2 (1942—1943), f. 1, p. 243, Bistreț-Dolj; Plopșor, 69, Sadova-Dolj; FOM, IV, 215, neloc.

[228] *Ion Creangă*, 3 (1910), p. 34, Goleștii Badii-Muscel.

[229] Diaconu, *Vrancea*, II, 31, Herăstrău; Marian, 135, Stupca-Suceava; FOM, III, 426, neloc.

[230] Burada, 175, Dobrogea.

[231] FOM, II, 114, Catanele-Dolj; *Șezătoarea*, 7 (1902—1903), p. 57, Lipov-Dolj.

[232] G. Dem., 578—579.

[233] Diaconu, I, 54, Dumitrești-R. Sărat și *Ethnos*, 1 (1941), p. 222, Dediuleşti-R. Sărat.

[234] Diaconu, *Vrancea*, II, 104, Colacu; Brăiloiu, 16, Priboieni-Muscel.

[235] *Șezătoarea*, 1 (1892), p. 143, Fișcălia-Vilcea.

[236] Vasiliu, 8, Tătărușl-Suceava.

[237] G. Dem. 671, Lacul Sărat-Brăila.

[238] FOM. V, 358, neloc.

[239] Sandu-Timoc, 266.

[240] Diaconu, *Vrancea*, II, 49, Nereju.

[241] Amzulescu-Ciobanu, 113, Desa-Calafat, *Ion ăl Mare; Balade populare*, 395.

[242] FOM, IV, 489—490, neloc.

[243] Amzulescu, 337, Corabia-Olt.

[244] *Ibidem*, 374, Bîrca-Dolj.

[245] Popescu, 305, Drăgoia-Dolj.

[246] Plopșor, 85, Cornu-Dolj.

[247] FOM, II, 261, neloc.

[248] Amzulescu, 168, Merenii de Sus-Teleorman, *Novac. Cadia.*

[249] *Ibidem*, 287, Malu-Ilfov, FOM, III, 438; IV, 175; V, 244.

[250] Bud, 4 neloc., *Pintea viteazul.*

[251] Maramureș Țiplea, 8, Biserica Albă, *Blestemul soției; Ibidem*, 24, Biserica Albă, *Horea nevestei vîndute la turci; Papahagi*, 107, Vad, *Horea lu Gruia;* Birlea, 99, Ieud, *Mîndrul în cătunie;* Bucovina: Friedwagner, 230, Brașca; *Șezătoarea*, 9 (1904), p. 60, Broșteni-Suceava; Marian, II, 108, *Maica scîrbită.*

[252] Adrian Fochi, *Miorița*, p. 851 (CDLXXI, MOLD 10 f, text cules de I. Diaconu din Hăulișca-Vrancea.

[253] Dumitrescu, 94, Ștefan cel Mare-Corabia, *Voica bălaca.*

[254] Jarník-Bîrseanu, 493, Năsăud, *Ghiță Cătănuță.*

[255] Marian, 48, Stupca, *Petrea.*

[256] Nițu, 11, Frățila-Vîlcea, *Miu.*

[257] Tache Papahagi, *Originea mulovișteniior și gopeșenilor*, în *Grai și suflet*, 4 (1929), f. 1, p. 237.

[258] Amzulescu, 199, Corabia-Olt, *Pătru Haiducu.*

[259] *Ibidem*, 210, Desa-Dolj.

[260] *Ibidem*, 205, Desa-Dolj.

[261] *Ibidem*, 226, Giurgiu, *Ilincuța Șandrului.* La fel păteşte și *Șiretița. Ibidem*, 258, Galicea Mare-Dolj, *Șiret Cîrpălabu.*

[262] *Ibidem*, 39, Giurgiu, *Șarpele*.

[263] *Miu Haiducu: Ethnos*, 2 (1942—1943), f. 1, p. 242, Bistreț-Dolj; FOM, I, 202, Malarișca; II, 199, neloc., II, 204—205, neloc.; Dumitrescu, 70, Izbiceni-Corabia; *Șarpele:* Plopșor, 151, neloc; *Izvorașul*, 14 (1935), p. 328, Bucu-Ialomița; *Ibidem*, 16(1937) 101, Gura Padinii-Romanați; *Șezătoarea*, 12(1911—1912), p. 207 Budești-Ilfov, *Scorpia:* Amzulescu, 45, Blejești-Teleorman, *Pătru haiducu:* Giuglea-Vilsan, 96, Costol; *Tănislav:* Plopșor, 113; *Toma Alimoș:* Amzulescu, 292, Celei-Olt; *Sila Samodiva:* FOM, II, 96, Catanele-Dolj; *Gheorghelaș:* Georgescu-Tistu, 80, Linia Ciolanului-Buzău; *Voinicul și furul:* Alexici, 38, Straja-Timiș; *Cîntecul chirigiului:* Amzulescu, 408—409, Blejești-Teleorman; *Vișina: Ion Creangă*, 8 (1915), p. 150, Potlogeni-Romanați; *Codreanul:* FM, I, 81, Lungani-Iași; *Busuioc:* Voronca, I, 541, neloc.; *Stoica:* Locusteanu-Mitu-Popescu, 149, Maglavit-Calafat; *Uncheșelu:* Popescu, 387, Virvor-Dolj; *La puțul porumbului:* Diaconu, II, 39, Gugești-R. Sărat.

[264] Dumitrescu, 53, Ștefan cel Mare-Corabia, *Miu haiducul*.

[265] *Costin:* Popescu, 165, Mîrza-Dolj; *Aga Bălăceanu:* Amzulescu, 480, Ciuperceni-Teleorman; *Radu Vodă:* FOM, III, 65, neloc.; *Golea:* Amzulescu, 325, Ciuperceni-Teleorman; *Doi frați în temniță:* Sandu-Timoc, 251, neloc.; *Dobrișan: Ibidem*, 278, neloc.; *Stoian bulibașa:* FOM, III, 789, neloc.

[266] Diaconu, Vrancea, II, 20, Valea Sării, *Ghiță Cătănuță; Ibidem*, II, 115, Birsești, un exemplu variat din *Miu zlobiu*.

[267] Rădulescu-Codin, *Chira Chiralina*, 19, Muscel.

[268] *Doicin bolnavul:* Amzulescu-Ciobanu, 76, Rudari-Dolj; *Gruia lu Novac și fata sălbatică:* Popescu, 61, 63, Zănoaga-Dolj; *Gruia lui Novac: Ibidem*, 67, Dioști-Dolj; *Gheorghe și arapu:* Locusteanu-Mitu-Popescu, 48, Arcani-Gorj; *Alapin*: FOM, II, 338, Lungești-Vilcea.

[269] Adrian Fochi, *Datini și eresuri populare de la sfîrșitul secolului al XIX-lea*, Buc., 1976, p. 216.

[270] Viktor Schirmunski, *Vergleichende Epenforschung*, Berlin, 1961, p. 38, la albanezi, sîrbo-croați și azerbaidjani.

[271] Ovidiu Bîrlea, *Antologie*, vol. I, 304, 331. Nicolae Roșianu, *Stereotipia basmului*, Buc., 1973, p. 123—124.

[272] Păsculescu, 279, Silistraru-Brăila, *Stanciu al Bratului*.

[273] Busuioc: *Pamfile*, 63, neloc; *Radu Anghel:* Densușianu, I, 160, Elisa Stoenești-Ialomița; *Ionașcu:* FOM, II, 121, neloc.

[274] Amzulescu, 90, Ciuperceni-Teleorman, *Mizilca*.

[275] Vidros și : Amzulescu, 69, Ciuperceni-Teleorman; *Letinul bogat: Ibidem*, 108, Desa-Dolj; *Dobrișan: Ibidem*, 431, Ciuperceni-Teleorman; *Cadia: Ibidem*, Merenii de Sus-Teleorman; *Marcu viteazul:* Densușianu, 188, Ianca-Romanați; *Soarele și luna:* Amzulescu, 7, Malu-Ilfov și *Densușianu*, 90, Maidan-Banat.

[276] G. Dem., 23, 25, 33, 58.

[277] Al.I. Amzulescu, *Balade populare românești*, Buc., 1964, vol. I, p. 13.

[278] Amzulescu-Ciobanu, 65, Hotarele-Ilfov, *Radu Calomfirescu.*

[279] *Badiul:* Popescu, 138—139, Dioști-Dolj; Diaconu, Vrancea, II, 29, Colacu; Mateescu, 78, Peretu-Teleorman; *Pătru haiducu: Ethnos*, 2 (1942—1943), f. 1, 221, Dăbuleni-Romanați; *Tănislav:* Giuglea-Vilsan, 9, Costol; FOM, IV, 133, neloc.; *Cîntecu lui Stancu haiducul:* FOM, IV, 556, neloc.; *Pe valea Galbenii: Ibidem*, IV, 166, neloc.; *Copilaș Roman: Ibidem*, V, 238, neloc.; *Vișina: Ibidem*, I, 502, Orlea-Romanați; *Voinicu iortoman: Ibidem*, I, 561, Poiana Mare; *Aga Bălăceanu: Șezătoarea*, 8 (1903—1904), p. 168; *Piciu:* FOM, II, 175, neloc.

[280] Sandu-Timoc, 139, 141, neloc, *Deli Marcu.*

[281] *Mierla și sturzul* G. Dem., 456; *Soarele și luna: Ibidem*, 411, 413; *Meșterul Manole: Ibidem*, 462. Vezi pentru problemă Ion Taloș, *Meșterul Manole*, Buc., 1973, p. 200, 223, 248.

[282] Amzulescu-Ciobanu, 69, Merenii de Sus-Vîlsa, *Însurătoarea lui Ioviță.*

[283] *Raita cătana:* Giuglea-Vilsan, 195, Geanova; *Vartici* FOM, V, 352, neloc.

[284] Hodoș, 118, 119, Caransebeș, *Gruia-n Țarigrad.*

[285] Am numărat astfel nu mai puțin de 12 asemenea variații: Furtună, Izvodiri, 316, neloc. *Gruia lui Novac; Pompiliu*, 65, Gura Riului-Sibiu, *Nevasta fugită*; Munteanu, 61, Făgăraș-Tulcea (identic *Șezătoarea*, 9(1904), p. 95. Suceava); Vasiliu, 47, Tătărași-Suceava, *Iana*; Sandu-Timoc, 196, 199, neloc., *Corbea și Ștefan vodă;* Burada, 177, neloc., *Sava Enciu Săbienciu* și Alecsandri, I, 144, neloc., *Șalga*, Alexici, 19, *Novac și Gruia Ibidem*, 42, Straja-Timiș, *Blăstămul mamei* (Șarpele); Amzulescu, 206, Desa-Dolj, *Tănislav;* Dumitrescu, 247, Ștefan cel Mare-Corabia, *Șarpele;* Jarnik-Birseanu, 875, Straja-Alba, *Mîrza* și Marienescu, 64, Dobra și Sinncioară de Arieș, *Gruia și tatăl său Novac.*

[286] Am întîlnit 5 variații, versul fiind mobilat în alt mod, de la rimă îndărăt: Munteanu, 61; Furtună, *Izvodiri*, 316; Marienescu, 64; Alexici, 19; Jarnik-Birseanu, 875; Pompiliu, 65; Dumitrescu, 247.

[287] FOM, IV, 227, neloc, *Miu haiducul*; *Ethnos*, 2 (1942—1943), f. 1, p. 224, Dăbuleni-Romanați, *Corbea*; Brediceanu, 95, Tomești-Banat, *Șarpele.*

[288] G. Călinescu, *Estetica basmului*, Buc., 1965, p. 268—273, dar învățatul n-a arătat că e vorba de o moștenire din vremuri de mult apuse: orientul clasic și occidentul medieval s-au întrecut în a profesa o asemenea atitudine. Ce e în folclor nu e singular și reprobabil.

[289] Amzulescu, 210. Desa-Dolj, *Badu cîrciumarul.*

[290] *Badiu cîrciumarul*, pentru care pare să se fi și specializat; apoi *Tanislav, Corbea, Ghiță Cătănuță, Marcu viteazul, Uncheșeii, Bogdan Damian, Lidva cîrciumărița, Vidu țăreanu, Strigă fata, Cîntecul lui Pintea, Vîlcan, Iorgovan, Miu haiducul, Codrean Voinicul, Georgiță și mamă-sa, Iencea Săbiencea, Gruia, Novac și fata de latin.*

[291] *Izvoraşul*, 14(1935), p. 280, Tonea-Ialomiţa, *Comoara satelor*, 1(1923), p. 25, Şoroştin.

[292] *Proverbe româneşti*, Buc., 1967, p. 173, nr. 3600.

[293] R. Medeniţa, *Banović Strahinea u krugu varianata i tema o neveri žene u narodnoj epici*, Belgrad, 1965, p. 19: Та ти знадеш штој е женска глава, Дугих коса а памэти кратке. (Că doar ştii ce-i capul de femeie,/Plete lungi şi-nţelepciune scurtă).

[294] *Ethnos*, 2(1942—1943), f. 1, p. 261, Rastu-Dolj, *Marcu viteazul*.

[295] Dumitrescu, 117, Corabia; Popescu, 103, Căciulatu-Dolj; *Izvoraşul* 16(1937), p. 356, Răchita de Jos-Dolj; Păsculescu, 269, Celei-Romanaţi; Amzulescu, 194, Desa-Dolj. Am dat numai cîteva din exemplele mai la îndemînă; tema apare însă în aproape toate variantele subiectului.

[296] *Şezătoarea*, 12(1911—1912), p. 212, Budeşti-Ilfov; FOM, II, 305, Drăgăşani-Vîlcea.

[297] Alecsandri, I, 249, neloc.; Amzulescu, 468, Desa-Dolj.

[298] Plopşor, 4, Pleniţa-Dolj.

[299] Rădulescu-Codin, *Chira Chiralina*, 48, Muscel: cu o modificare ce ţine de schimbarea armelor: eroul fiind împuşcat, femeia îl sărută în puşcătură.

[300] Densuşianu, 159, Mărginenii de Sus-Prahova.

[301] Amzulescu, 332—333, Corabia-Olt, *Voica bălaca*.

[302] *Constantin Brîncoveanu*: Amzulescu, 500, Ciuperceni-Teleorman; *Petre haiduc Petre*: Păsculescu, Orlea-Romanaţi; *Din şi Constantin şi copilul Roman Ibidem*,, Orlea-Romanaţi.

[303] FOM, II, 340, Bogdăneşti-Vîlcea, *Moşneag*. Asupra subiectului am redactat un studiu comparativ pe plan sud-est european, unde am analizat toate exemplele. Vezi, Adrian Fochi; *Die rumänische Volksballade „Uncheşeii" und ihre südosteuropäischen Parallelen (Das Thema der Rükkehr des Gatten zur Hochzeit seiner Frau)*, în *Revue des études sud-est européennes*, 4(1966), p. 535—574. Versiunea integrală a studiului s-a publicat în vol. *Recherches comparées de folklore sud-est européen*, Buc., 1972, p. 201—333, sub titlul *Le motif poétique du „retour du mari" dans le folklore sud-est européen. La ballade populaire roumaine „Uncheşeii" et ses parallèles balkaniques*.

[304] Diaconu, I, 76, Popeşti-R. Sărat; *Ibidem*, I, 70, Mihălceni-R. Sărat.

[305] Păsculescu, Orlea-Romanaţi.

[306] Ovidiu Birlea, *Antologie*, vol. II, p. 145.

[307] Ciobanu, 294, Cetate-Dolj, *Mihai vodă şi Radu Calomfirescu*.

[308] *Pătru haiducul* Amzulescu, 200—201, Corabia-Olt; *Candrea-Densusianu*, 43, neloc.; FOM, IV, 574, neloc.; Marienescu, 466, Ticvaniu Mic; *Iordăchiţă*: Candrea-Densusianu, 83, neloc.; *Tănislav*: Pamfile, 77, Negrileşti; *Crîşmar Bagiu*: Marienescu, 440, Oraviţa; *Novac. Lidva cîrciumăriţa*: Amzulescu, 156, Celei-Olt.

[309] Plopşor, 170, neloc., *Costea*.

[310] Adrian Fochi, *Mioriţa*, p. 726, 757, 760, 761.

[311] FOM, IV, 219, neloc.,; *Ibidem*, IV, 229, neloc.

[312] FOM, V, 178, neloc., *Iovan Iorgovan*.

[313] *Liţa circiumăriţa*: Densuşianu, 129, Bragadiru-Teleorman; *Mircea ciobănaşul*: Mateescu, 3, Curtea de Argeş; *Cadia*: Amzulescu, 167, Merenii de Sus-Teleorman; *Tinerel Moldovean*: *Ibidem*, 260, Celei-Olt,; *Toma d-a lu' Moş*: *Ibidem*, 296, Celei-Olt,; *Doncilă*: Dumitrescu, 147, Gircov-Corabia, *Pe valea Galbenii*: FOM, IV, 165, neloc.; *Cîntecul şarpelui*: *Ibidem*, IV, 455, neloc.; *Pribeagu*: Sandu-Timoc, 310, neloc.

[314] FOM, IV, 280, neloc.

[315] *Miu haiducul* Popescu, 258, Terpeziţa-Dolj; *Gheorghiţă Zătreanu* Pamfile, 45, neloc.; *Codrian* Vasiliu, 59, Tătăruşi-Suceava, *Buruleanu Şezătoarea*, 2(1893), p. 78, Ileana-Ilfov; *Corbea*: FOM, IV, 185, neloc.; *Gheorghe şi arapu*: Locusteanu-Mitu-Popescu, 52, Tismana-Gorj.

[316] Ovidiu Bîrlea, *Antologie*, vol. I, 223, 279, 285, 388; vol. II, 123, 127.

[317] Amzulescu, 232, Bîrca-Dolj.

[318] FM, II, 693, Vicovu de Jos-Suceava, *Busuioc şi Nedelea*; *Ţiplea*, 26, *Fata Cetinii*; Sevastos, 235.

[319] Oferim numai cîteva cazuri mai semnificative Densuşianu, 239, Colţea-Brăila; *Ibidem*, 91, Maidan-Banat; FOM, III, 576, neloc.; Papahagi 119, Şieu-Maramureş; Popovici, 5, Cliciova.

[320] *Miu haiducul* Popescu, 256, Panaghia-Dolj; FOM, III, 812, neloc.; *Ibidem*, III, 817, neloc.

[321] Furtună, *Izvodiri*, 308, Vicovu de Jos-Suceava.

[322] Radu Niculescu, *Constante în structura cîntecului epico-liric din Transilvania, Crişana şi Maramureş. Cîntecul lui Vălean*, în vol. *Studii de poetică şi stilistică*, Buc., 1966, p. 127.

[323] Brăiloiu, 87, Stroeşti-Suceava.

[324] *Ion Creangă*, 8 (1915), p. 289.

[325] Papahagi, 104, Vad-Maramureş.

[326] Ţiplea, 4, Biserica Albă. Exemplu identic: *Ibidem*, 7, aceeaşi localitate, *Mama*.

[327] FT, I, 337, Maramureş; Bîrlea, 43, Năneşti.

[328] FOM, IV, 273, neloc.

[329] Pamfile, *Cîntece*, 12, Bucovina.

[330] Pompiliu, 68, Stei.

[331] Amzulescu, 376, Obîrşia Cloşani-Mehedinţi, *Stîngă haiducu*.

[332] *Ibidem*, 396, Desa-Dolj, *Cîrlăioru*.

[333] *Radu lui Anghel* FOM, IV, 247, neloc.; Candrea-Densuşianu, 33—38, neloc.; Popescu, 312—313, Vîrvor-Dolj; *A lotrilor*: Alexici, 45, Straja-Timiş;

Pintea viteazul Balade populare, 325, după I. Pop-Reteganu; FT, 424, nr. 280; *Muscu*: *Popescu*, 319, Terpezița-Dolj, dar și în balada păstorească a lui *Costea*: Amzulescu, 422, Blejești-Telcorman; Popescu, 187, Căciulatu-Dolj.

[334] Mateescu, 26, Albești-Argeș, *Zidirea mănăstirii Argeșului*. Exemple similare și în G. Dem., 467, Brăila; Amzulescu, 429, Fureşti-Argeș; FOM, II, 285, Drăgășani-Vilcea.

[335] *Tătarii și robii*: Brăiloiu, 111, Zlătărei-Vilcea; Candrea-Densușianu, 105, neloc.; Plopșor, 130, Vîrtop-Dolj; FOM, V, 240, neloc.

[336] G. Dem., 663, Brașov; FM, II, 676, Vicovu de Jos-Suceava; Munteanu 106—107, Agighiol-Tulcea; Țiplea, 12; Voronca, I, 544, Stăuceni-Botoșani.

[337] *Însuratul lui Gruia*: Bibicescu, 268, Banat; *Păunaș*,: Pamfile, 88, Negrileşti; alt subiect *Șezătoarea*, 22(1926), p. 216, Pintic-Mureș.

[338] Mohanu, 15, Racovița-Loviștea.

[339] *Ethnos*, 2(1942—1943), f. 1, p. 262, Rastu-Dolj; *Marcu viteazul*. Alt exemplu similar din același text, în Giuglea-Vîlsan, 302, Costol.

[340] Ovidiu Bîrlea, *Antologie*, vol. II, 465.

[341] Jarník-Bîrseanu, 311—312.

[342] Tocilescu, variantele din Novaci și Săcele-Gorj.

[343] Alexici, 15—16, *Novac și Gruia*.

[344] Popovici, 41, Iladia, *Ileana, doamna lui Bogdan*.

[345] Adrian Fochi, *Coordonate sud-est europene*, p. 125.

[346] Amzulescu, 130, Drăgăești-Dîmbovița, *Domn Ștefan Opriș*.

[347] Dumitrescu, 123, Siliștioara-Corabia, *Haiduc Pătru*.

[348] Alecsandri, I, 178, *Vidra*.

[349] Burada, 62, neloc.; *Ibidem*, 98, neloc.; Bologa: *Colinde poporale din Ardeal*. Sibiu, 1937, p. 12; Th.D. Speranția: *Introducere în literatura populară română*, Buc., 1904, p. 67; Densușianu, 7, Ianca-Brăila; *Ibidem*, 8, Rași-Ialomița

[350] *Arhivele Olteniei*, 5(1926), p. 264—265. În clasificarea noastră poartă sigla CCCXLI, OLT. 13 b, din Cleanov-Dolj.

[351] Amzulescu, 33, Desa-Dolj, *Iovan Iorgovan*. Pentru același text, mai menționăm cazurile din Densușianu, 131, neloc.; *Ethnos*, 2(1942—1943) f. 1, p. 255, Rastu-Dolj.

[352] Adrian Fochi, *Miorița*, p. 754—755, nr. CCCLXVI, OLT. 29 și p. 842, nr. CDLXI, MOLD. 7 b.

[353] Amzulescu-Ciobanu, 53, Merenii de Sus-Vida, *Șarpele*.

[354] O mai întîlnim în *Doicin*: Amzulescu, 190, Sadova-Dolj; *Îngenunchiat-a*: *Ibidem*, 446, Sadova-Dolj; *Gerul*: Popescu, 29, Căciulatu-Dolj; *Trei frați cu nouă zmei*: Amzulescu, 51, Bîrca-Dolj; *Ciobănaș, fecior de crai*: Plopșor, 166, Daneți-Dolj; *Radu Calomfirescu*: *Ibidem*, 129, Plenița-Dolj; *Toma Alimoș*: FOM, IV, 200, 533, 539—540 toate neloc.; *Pătru haiducul*: FOM, I, 516, Dăbuleni;

Ionașcu: Ibidem, II, 119, neloc.; *Șarpele lui Novac*: *Ibidem*, III, 411, neloc.; *Milea*: Apostolescu, 66, neloc.; *Stoian voivoda*: Sandu-Timoc, 105, neloc.; *Făt-Frumos*: *Ibidem*, 126, 130, neloc.; *Novac și fiul turcit*: *Ibidem*, 155, neloc.; *Pătru ăl cu șerpele*: Giuglea-Vîlsan, 271, 272, Costol; *Miu ciobanu:* Dumitrescu, 174, Ștefan cel Mare-Corabia; *Cîntecul lui Cerchez: Izvoraşul*, 5 (1923), nr. 1, p. 12.

[355] Amzulescu-Ciobanu, 85 Rudari-Dolj, *Tănislav*.

[356] *Vidrosu*: Amzulescu, 78 Ciuperceni-Teleorman; *Golea*: Giuglea-Vîlsan, 24, Costol; *Moș Drăgan din Piersica:* FOM, IV, 260, neloc.; *Ianăș Gulianăș*: Popovici, 113, Bozovici; *Iorgovan:* G. Dem., 559, Zănoaga-Teleorman; *Stan din Bărăgan*: Amzulescu, 402, Malu-Ilfov; *Stoican*: Giuglea-Vîlsan, 186, Geanova; *Baba Novac și fata sălbatică:* Sandu-Timoc, 84, neloc.; *Pătru pescaru*: *Ibidem*, 325, neloc.; *Cîntecul șarpelui: Făgețel*, 24, Devesel-Romanați; *Ilincuța Șandrului:* Amzulescu, 227, Giurgiu; *Corbea: Ibidem*, 291, Malu-Ilfov; *Al copil Iovan*: Sandu-Timoc, 120, neloc.; *Făt-frumos: Ibidem*, 126, neloc.

[357] Densusianu, 248, Mărgineni-Prahova, *Tănislav*; *Ibidem*, 114, Mărginenii de Sus-Prahova, *Bădislav* (= Letinul bogat); *Ibidem*, 135, Mănești-Dîmbovița, *Tănislav*.

[358] *Brediceanu*, 84, Macoviște, *Ianăș*: **La cea salcă aplecată/Jos la Dunăre lăsată.**

[359] Burada, 65, Dobrogea.

[360] Apariția ei în *Miorița* determină un întreg ciclu. Vezi, Adrian Fochi, *Miorița*, textele TRANS, 126, 128, 129, 132, 136 b, 138 a—b, 143 a.

[361] Alecsandri, 228, *Fata cadiului*.

[362] *Stăncuța Ardeleanca:* Sandu-Timoc, 333, neloc.; *Corbea*: Amzulescu-Ciobanu, 107, Clejani-Crevedia, Diaconu, *Vrancea*, II, 56, Păulești; *Radu și tătarii*: Sandu-Timoc, 186, neloc.; *Voica*: Ciobanu, 283, Cetate-Dolj.

[363] Ciobanu, 280, Cetate-Dolj, *Voica*. Situația este aproape generală pentru acest subiect. Citățm și alte cîteva variante; menționînd că materialul este departe de a fi osificat și transformat în „șablon" inexpresiv; el beneficiază de aceeași „flexibilitate" pe care o întîlnim pretutindeni. Iată exemplele: Plopșor, 156, Risipiți-Dolj; Făgețel, 4—5, Devesel-Romanați; Giuglea-Vîlsan, 254, Geanova; Amzulescu, 138 Celei-Olt.

[364] Vasiliu, 18, Tătărușl-Suceava; *Șezătoarea*, 9(1904), p. 89, neloc.; *Ion Creangă*, 4(1911), p. 291, neloc.

[365] Papahagi, 121, Botiza-Maramureș. Alt exemplu bine structurat în Cătană, 89, Crijma-Banat.

[366] Alecsandri, 231, neloc.; FOM, II, 304, Drăgășani-Vîlcea; Burada, 158, neloc.; *Șezătoarea*, 12 (1911—1912), p. 211, Bădești-Ilfov; *Grai și suflet*, 3(1927), f. 1, p. 166, Tîrlești-Prahova.

[367] Pamfile, 91 neloc. FOM, IV, 286, neloc.

[368] FOM, IV, 309, neloc.

[369] Teleorman, 195, Roșiorii de Vede, *Iancu Jianu*.

[370] Alte exemple: *Busuioc haiducul* Sandu-Timoc, 221, neloc.; *Badu circiumarul Teleorman*, 160, Cringeni-Teleorman.

[371] FOM, II, 296, Lungești-Vilcea, *Radu Calomfirescu*.

[372] *Ibidem*, II, 119, neloc.

[373] Pamfile, 82, neloc.; Marian, 140—141, Stupca-Suceava; Alecsandri, I, 204, neloc.

[374] Plopșor, 123, Catanele-Dolj.

[375] FOM, II, 339, Lungești-Vilcea.

[376] Plopșor, 153, neloc.; FOM, IV, 61, neloc.

[377] Amzulescu, 463, Celei-Olt.

[378] FOM, II, 115, Catanele-Dolj, *Mizil crai*.

[379] *Pătru haiducul*: Amzulescu, 197, Corabia-Olt; *Codreanul*: Alecsandri, I, 173, neloc.; *Bujor*: *Ibidem*, I ,233, neloc.; *Ioviță și moșul său Balaban*: Marian, 72, Stupca-Suceava; *Corbea*: *Izvorașul*, 16 (1937) p. 223, Știrbei-Romanați.

[380] Oferim numai două exemple de acest fel, deși numărul lor e direct impresionant: Ciaușanu-Fira-Popescu, 91, Gorunești-Vilcea și *Șezătoarea*, 1(1892), p. 173, Giulești-Suceava.

[381] Adrian Fochi, *„Cîntecul Plevnei" în folclorul sud-est european. (Cu privire, specială asupra versiunii românești)*, în vol. *Relații româno-bulgare de-a lungul veacurilor (sec. XI —XIX) Studii, I*, Buc., 1971, p. 422, textul nr. 13, cules de Ilarion Cocișiu, în 1929, din Retișu-Brașov.

[382] Nicolae Iorga, *Istoria vieții bizantine*, Buc., 1974, p. 490.

[383] Plopșor, 4, Plenița-Dolj, *Chera Cheralina*.

[384] Amzulescu, 176, Celei-Olt, *Doicin*. Alte exemple nu mai dăm, dar trimitem la studiul nostru consacrat acestei balade, publicat în *Revue des études sud-est européennes*, 3(1965), nr. 1—2, p. 229—268; nr. 3—4, p. 465—511.

[385] Densușianu, 245, 246, Glîmbocata-Dîmbovița.

[386] Pamfile, 89, neloc.

[387] Sandu-Timoc, 192, neloc.

[388] Alecsandri, I, 186, neloc.

[389] FOM, III, 587, neloc.; Amzulescu, 267, Tismana-Gorj.

[390] Amzulescu, 261—262, Celei-Olt.

[391] *Ibidem*, 455—456, Hotarele-Ilfov.

[392] FOM, II, 151, neloc.

[393] Ovidiu Birlea, *Antologie*, vol. II, p. 208.

[394] Lorenzo Renzi, *Op. cit.*, p. 59.

[395] Amzulescu, 442, Ciuperceni-Teleorman, *Dobrișan*,.

[369] *Armaș Dragomir*: Păsculescu, Băleni Români-Dîmbovița; *Miorița*: Tocilescu, Cucueți-Teleorman; *Corbea*: *Ethnos*, 2(1942—1943), f. 1, p. 230, Dăbuleni-Romanați; *Călina-Mălina*: Pamfile, 55 neloc.; *Costea*: FOM, IV, 466 neloc.

[397] Sandu-Timoc, 327, neloc, *Dănuță*.

[398] *Ion Creangă*, 3(1910), Boureni-Dolj, *Voinicel Oleac*.

[399] FOM, II, 160, Lungești-Vilcea.

[400] Vasiliu, 34, Tătărușsi-Suceava, Pamfile, 50, Tg. Ocna-Bacău.

[401] G. Dem., 585.

[402] *Bîcul haiducul*: *Ibidem*, 606; *Gealat Costea*: Rădulescu-Codin, *Chira Chiralina*, 45, neloc; *Radu Anghel*: FOM, II, 245; *Stan al Bratii și Golea al babii*: FOM, V, 256, neloc.; *Păunașul codrului*: Densușianu, 182, Mănești-Dîmbovița; *Mizil crai*: Brăiloiu, 54, Zlătărei-Vilcea; *Tănislav* Plopșor, 110, neloc.

[403] Adrian Fochi, *Miorița*, p. 285—289.

[404] Citat după Gh. Vrabie, *Istoria științelor în România. Folcloristica* Buc., 1975, p. 128.

[405] *Ciuma*: FOM, V, 206, neloc.; *Stoican*: Sandu-Timoc, 329, neloc.; *Voica*: Făgețel, 3, Devesel-Romanați; Plopșor, 156, Risipiți-Dolj; *Din și Constantin*: Densușianu, 147, Tătărești de Sus-Teleorman; *Miu*: FOM, II, 204, neloc.; *Vidu țăreanu*: Sandu-Timoc, 188, neloc.

[406] Amzulescu, 283, Malu-Ilfov, *Corbea*.

[407] Plopșor, 99 Dolj.

[408] Amzulescu, 387, Ciuperceni-Teleorman, *Goia*.

[409] Locusteanu-Mitu-Popescu, 89 Cilcești-Gorj.

[410] Sandu-Timoc, 118, neloc.

[411] Densușianu, 164, Pietrari-Dîmbovița, *Cîntec după Mureș*.

[412] G. Dem, 497, *Miu cobiul*.

[413] *Grai și suflet*, 5(1931—1932), f. 2, p. 277, Sălătrucu de Jos-Argeș, *Ilincuța*.

[414] Plopșor, 5, Plenița-Dolj.

[415] FOM, II, 206, neloc.

[416] *Ibidem*, II, 245, Drăgășani-Vilcea.

[417] Adrian Fochi, *Miorița*, p. 289.

[418] Amzulescu, 121, Greaca-Ilfov și 125 Malu-Ilfov, din subiectul *Voinicul rănit*. Ambele exemple se întind pe cîte 14 versuri. De obicei însă se renunță la partea finală a pasajului, reținîndu-se numai primele 8 versuri, referitoare la cele 4 elemente fiziognomice luate în discuție.

[419] Lorenzo Renzi, *Op, cit.*, p. 53.

[420] Burada, 114—115, neloc., *Maica bătrînă*.

[421] Popescu, 220, Novacu Argetoaia-Dolj, *Corbea*.

[422] Adrian Fochi, *Miorița*, p. 333—334.

[423] Amzulescu, 131, Vulturești-Argeș, *La șoiman Opriș*.

[424] *Ibidem*, 203, Desa-Dolj, *Tănislav*.

[425] Popescu, 291, Drănic-Dolj, *Călin*.

[426] Mateescu, 68, Peretu-Teleorman, *Căpitan Gheorghiță*.

[427] *Stanciu al Bratului*: *Ibidem*, 82, Albeşti-Argeş; *Miu haiducu*: FOM, II, 203; IV, 217, 227; *Buruleanu*: *Şezătoarea*, 2(1893), p. 37, Ileana-Ilfov; *Ianăş unguru*: Alexici, 62, Straja-Timiş; *Gheorghelaş*: Georgescu-Tistu, 80, Linia Ciolanului-Buzău; *Ionică*: FM, II, 105, Negrileşti-Vrancea; *Golea*: Păsculescu, 271, Orlea-Romanaţi.

[428] S.Fl. Marian: *Înmormîntarea la români. Studiu etnografic*, Buc., 1892, p. 37. Practica este magică la origine. Vezi James George Frazer: *Taboo and the perils of the soul*. London, 1955 ("The Golden Bough", Part II) p. 41.

[429] *Ibidem*, p. 37—39: 3 asemenea exemple din Transilvania şi Bucovina

[430] Popovici, 71, neloc., *Stoican*.

[431] Alecsandri, I, 190, *Doncilă*.

[432] Două exemple în Maramureş: Ţiplea, 88 şi 89.

[433] *Şezătoarea*, 1(1892), p. 115, Neagra Şarului-Suceava.

[434] Amzulescu, 293, Celei-Olt, *Toma d-a lui Moş*.

[435] *Ibidem*, 260—261.

[436] *Ibidem*, 66.

[437] *Gerul*: Densuşianu, 141; *Ghiţă Cătănuţă*: FOM, I, 531, Bistreţ; Dumitrescu, 227, Obirşia Veche-Corabia.

[438] Amzulescu, 234—235, Caravaneţi-Teleorman, *Banu*.

[439] Ion Taloş, *Meşterul Manole*, p. 288.

[440] Amzulescu, 145, Celei-Olt, *Novac. Lidva circiumăriţa*.

[441] *Badu cîrciumarul*: *Ibidem*, 214, Desa-Dolj; *Ghimiş*: *Ibidem*, 406. Renaşterea-Ilfov; *Tănislav*: *Ibidem*, 207, Desa-Dolj; *Tînăr Moldovean*: *Ibidem*, 279, Ciuperceni-Teleorman.

[442] FOM, IV, 463, neloc., *Cîntecul naşului sau lui Latin bogat*.

[443] *Ibidem*, IV, 178, 512, neloc.; *Ibidem*, I, 525, Dăbuleni, Amzulescu, 290, Malu-Ilfov.

[444] Amzulescu, 237, Caravaneţi-Teleorman.

[445] Dumitrescu, 180, Dăbuleni-Corabia; FOM, II, 227, Bălăceanu-R. Sărat.

[446] Amzulescu-Ciobanu, 75, Rudari-Dolj, *Doicin bolnavul*.

[447] *Cîntecul lui Cerchez: Izvoraşul*, 5 (1923), p. 12, Pătulele-Mehedinţi; FOM, IV, 154, neloc., *Ban plugarul: Balade populare*, 203, 205, Craiova, *Copilaşul de Roman*; *Ioviţă*: Apostolescu 61.

[448] Amzulescu, 172, Merenii de Sus-Teleorman, *Novac. Cadia*.

[449] Sabina Ispas, *Observaţii cu privire la funcţia „recunoaştere" în baladă*, în *Revista de etnografie şi folclor*, 16(1971), p. 225—230.

[450] *Voinicel Oleac*: Plopşor, 121, Pleniţa-Dolj; Făgeţel, 36, Devesel-Romanaţi; *Iovan Iorgovan*: Plopşor, 147, Orodel-Dolj.

[451] Adrian Fochi, *Mioriţa*, p. 562; *Dobrişan*: FOM, II, 289, Stefăneşti-Vilcea.

[452] Popescu, 370, Dioşti-Dolj şi *Ibidem*, 377, Virzor-Dolj.

[453] Păsculescu, 302, Orlea-Romanaţi, *Dur copil de sîrb*.

[454] Densușianu, 165—166, neloc., *Lia Ciocîrlia.*

[455] Amzulescu, 120, Greaca-Ilfov.

[456] Pamfile, 34 Dîmbovița.

[457] Adrian Fochi, „*Mitologicale*„, în *Revista de etnografie și folclor*, 23(1978), p. 29—30.

[458] Amzulescu, 392, Corabia-Olt, *Codrean.*

[459] *Ibidem*, 288, Malu-Ilfov, *Corbea.*

[460] FM, II, 666, Vicovu de Jos-Suceava, *Darie și Bujor.*

[461] *Cîntecul chirigiului:* Amzulescu, 413, Malu-Ilfov; *Fănică de la Bistreț*: Popescu, 430, Căciulatu-Dolj; *Toma*: Jarnik-Bîrseanu, 895, Alămor-Sibiu.

[462] Amzulescu, 380, Ciuperceni-Teleorman, *Petrică cel frumos.*

[463] *Ibidem*, 377 ,variantă la același subiect; *Ibidem*, 256, *Trei sate lăudate* și *Ibidem*, 436, *Dobrișan.*

[464] Adrian Fochi, *Mioriița*, p. 380—381.

[465] *Izvoare privind istoria României*, Buc., 1964, vol. I, p. 40. Mențiunea îi aparține lui Herodot. În recent apăruta monografie asupra sciților agatîrși pe teritoriul României de Valentin Vasilievi, deși se studiază ritul funerar al acestei populații, nu se face nici o mențiune la informația „părintelui istoriei". Cluj-Napoca, 1980, p. 42—124.

[466] Amzulescu, 44, Giurgiu, *Șarpele.*

[467] *Ibidem*, 191, Sadova-Dolj. Vezi și monografia noastră consacrată acestui subiect, menționată la nota 384.

[468] *Ibidem*, 311, Desa-Dolj, *Miu haiducul.*

[469] G. Dem., 475, Lacul Sărat, *Dobrișan.*

[470] *Ștefan vodă și Oprișanu:* FOM, II, 292, Vădeni-Galați; *Codreanul*: Amzulescu, 393, Corabia-Olt; FOM, IV, 252 neloc.

[471] *Proverbe românești.* Antologie de George Muntean, Buc., 1967, p. 387, nr. 7440.

[472] Amzulescu, 313, Desa-Dolj, *Miu haiducu.*

[473] *Ibidem*, 108, Desa-Dolj, *Letinul bogat.*

[474] *Ibidem*, 466, Desa-Dolj. *Iordăchiță al Lupului.*

[475] *Ibidem*, 183, Celei-Olt.

[476] *Ibidem*, 252, Celei-Olt.

[477] *Ibidem*, 265, Celei-Olt.

[478] *Ibidem*, 268, Tismana-Gorj.

[479] *Ibidem*, 485, Birca-Dolj.

[480] *Ibidem*, 490, Blejești-Teleorman.

[481] Amzulescu-Ciobanu, 62, Desa-Calafat, *Badu cîrciumarul.* Alte exemple pentru același subiect: Plopșor, 10, Orodel-Dolj; Amzulescu, 215, Desa-Dolj; Popescu, 144, Virvor-Dolj.

[483] *Antofiță*: FOM, IV, 456, neloc.; *Radu Calomfirescu* Alecsandri, I, 263, neloc.; Plopșor, 129, Plenița-Dolj; Amzulescu, 455, Hotarele-Ilfov; *Aga Bălăceanu*: *Șezătoarea*, 8 (1903—1904), p. 170. Șerbănești-Olt; *Roman copilul:* Rădulescu-Codin, 303—304. Poenărei; *Mihnea vodă: Burada*, 209, neloc. Pentru ciclul voinicesc nu mai oferim nici o trimitere, întrucît formula ii e consubstanțială.

[483] Locusteanu-Mitu-Popescu, 91, Coțofenii din Dos, Craiova, *Corbea.*

[484] FOM, V, 356, neloc.

[485] Sandu-Timoc, 243, neloc.

[486] Adrian Fochi, *Coordonate sud-est europene*, p. 134—137.

[487] Amzulescu, 456, Hotarele-Ilfov, *Radu Calomfirescu.* Pentru același text: Ciobanu, 297, Cetate-Dolj; Plopșor, 130, Plenița-Dolj; FOM, II, 299, Lunguești-Vîlcea și *Ibidem*, V, 340, neloc.

[488] Sandu-Timoc, 183, neloc.; FOM, III, 789, neloc.

[489] Amzulescu, 278, Ciuperceni-Teleorman, *Tînăr moldovean.*

[490] FOM, II, 195, Ștefănești-Vîlcea, *Corbea.*

[491] *Ethnos*, 1(1941—1942), f. 2, p. 177, Orlea-Romanați, *Vișina.*

[492] *Pătru haiducu:* Amzulescu, 199, Corabia-Olt; *Doicin bolnavul: Ibidem*, 180. Celei-Olt.

[493] *Ibidem*, 208, Desa-Dolj, *Tănislav.*

[494] *Ibidem*, 399, Desa-Dolj, *Cîrlăioru.*

[495] Densușianu, 189, Ianca-Romanați, *Marcu viteazul.*

[496] Alecsandri, I, 122.

[497] Amzulescu, 167, Merenii de Sus-Teleorman, *Cadia.*

[498] *Ibidem*, 28, 32, ambele din Malu-Ilfov, dar de la informatori diferiți.

[499] Pamfile. *Cîntece*, 4, R. Sărat, *Macovei și Gheorghilaș.*

[500] Popescu, 116, 117, Bănești-Dolj, *Tănislav.*

[501] *Dălea Dămian:* Popovici, 67, Iladia; *Codrean*: Furtună, 95, Sinești-Iași; *Voinicul și furul:* Alexici, 39, Straja-Timiș; *Arcoș pașa și Gerul*: Mateescu, 107, Albești-Argeș; *Corbea:* Popescu, 212, Terpezița-Dolj; *Antofiță a lui Vioară*: Plopșor, II, 2.

[502] În Grecia se mai vorbește astfel și astăzi despre urmele lăsate de calul lui Alexandru cel Mare. Vezi pentru aceasta Georgios Spyridakis: *Die Volksüberlieferung über Alexander den Grossen in Nordgriechenland* (*Makedonien und Thrakien*), în *Zeitschrift für Balkanologie*, 9 (1973), nr. 1—2, p. 187—193, cu ilustrații caracteristice (4 foto) și harta regiunii de unde s-au cules respectivele tradiții. La albanezi, e vorba de urmele de copite ale calului lui Skanderbeg. Vezi, Hilmi Sadiku: *Skanderbeg d'après la tradition populaire de la Dibra*, în vol. *„Deuxième conférence des études albanologiques à l'occasion du 5e centenaire de la mort de Georges Kastriota-Skanderbeg*, Tirana, 12—18 Janvier, 1968, Tirana, 1969, p. 634—635 Din imensa bibliografie privind problema, amintim aici și aportul românesc, Jean

Mușlea, *Le cheval merveilleux dans l'épopée populaire.* Extrait des „Mélanges de l'Ecole Roumaine en France", 1924.

[503] Amzulescu, 199, Corabia-Olt, *Pătru haiducul.*

[504] *Ibidem*, 157, Celei-Olt, *Novac. Lidva circiumărița.*

[505] Amzulescu, 183, Celei-Olt, *Doicin bolnavul.*

[506] *Tinerel moldovean: Ibidem*, 265, Celei-Olt; *Vișina: Ibidem*, 252, Celei-Olt; *Aga Bălăceanu: Ibidem*, 485. 486, Bîrca-Dolj; *Costin:* Plopșor, 123, Catanele-Dolj; *Toma Dalimoș:* FOM, IV, 538, neloc.; *Novac: Plopșor*, 97, Rudari-Dolj; *Cerchez: Izvorașul*, 5(1923), nr. 1, p. 13, Pătulele-Mehedinți; *Marcu viteazul:* Păsculescu, 269, Celei-Romanați; *Ghiță Cătănuță: Ibidem*, 287, Orlea-Romanați; *Ionașcu:* FOM, II, 121, neloc.; *Stanciu Bratului:* FOM, II, 215, Bălăceanu-R. Sărat; *Mihai vodă și Radu Calomfirescu:* Ciobanu, 296, Cetate-Dolj; Densușianu, 132, Gîrla Mare-Mehedinți.

[507] FM, II, 663, Vicovu de Jos-Suceava, *Darie.*

[508] *Petre haiducul:* Rădulescu-Codin, *Chira Chiralina*, 58, neloc.; *Stoian bulibașa:* Sandu-Timoc, 181, neloc.; *Iordache:* FOM, II, 301, neloc. *Petrișor a lu'Sfirtcc:* Amzulescu, 382—383, Blejești-Teleorman; *Voica bălaca:* Păsculescu, 240, Orlea-Romanați; *Dedel:* Voronca, 538; *Petrea Busuioc:* Furtună, *Izvodiri*, 346, Vlășinești-Dorohoi; *Gheorghelaș:* Georgescu-Tistu, 80, Linia Ciolanului-Buzău; *Muscu:* Plopșor 89, Plenița-Dolj; *Corbea:* FOM, II, 192—193. Ștefănești-Vilcea; *Stoica:* Locusteanu-Mitu-Popescu, 149, Maglavit-Calafat. Am dat numai 12 trimiteri la texte diferite, dar avem convingerea că formula e una din cele mai răspîndite la noi, dobîndind astfel un pronunțat caracter de tipicizare.

[509] Amzulescu, 457, Celei-Olt, *Vartici.*

[510] Păsculescu, Orlea-Romanați.

[511] FOM, IV, 306, neloc.

[512] Rădulescu-Codin, *Chira Chiralina*, 61, Muscel, *Miu haiducul.*

[513] *Trei lebede*: Amzulescu, 88, Ciuperceni-Teleorman; *Banu*: *Ibidem*, 234, Caravaneți-Teleorman; *Cîntecul șarpelui:* FOM, III, 774, neloc.; Plopșor, 141, Plenița-Dolj; *Trei coconi, feciori de domn*: FOM, IV, 183, neloc.; *Dumitrașcu Cazacu*: FOM, IV, 306—307, neloc.; *Golea*: Păsculescu, 271, Orlea-Romanați.

[514] Plopșor, 143—144, 145, Plenița-Dolj. Exemple asemănătoare și în *Ethnos*, 2 (1942—1943), f. 1, p. 253, Rastu-Dolj; Densușianu, 104, Bragadiru-Teleorman; Popescu, 37, Mărăcinele-Dolj.

[515] Voronca. *Studii*, I, 220.

[516] Rădulescu-Codin, *Chira Chiralina*, 38, Muscel, *Corbea*, Alte exemple pentru același text: *Brăila*, 110, Gropeni; FOM, V, 246; *Ibidem*, III, 434, 798; *Ibidem*, IV, 524; Sandu-Timoc, 200; Diaconu, I, 22, Căiata-R. Sărat; Diaconu, *Vrancea*, II, 47, Nereju și II, 58, Spulber; Amzulescu-Ciobanu, 107 Clejani-Crevedia; *Ion Creangă*, 1(1908), p. 80, Zebil-Tulcea.

[517] *Ethnos*, 1(1941—1942), 241, Sihla-R. Sărat; Densușianu, 114, Mărginenii de Sus-Prahova și 242. Colțea-Brăila; FOM, III, 785, neloc; Amzulescu 108, Desa-Dolj; Diaconu, I, 64, Obilești-R. Sărat.

[518] Ion Mușlea-Ovidiu Bîrlea, *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele lui B.P. Hasdeu*, Buc., 1970, p. 414—415.

[519] Adrian Fochi, *Datini și eresuri populare de la sfîrșitul secolului alXIX^lea*, Buc., 1976, p. 172—180.

[520] Amzulescu, 24, Furești-Argeș, *Trei surori la flori*.

[521] *Iovan Iorgovan*: Amzulescu-Ciobanu, 42, Desa-Calafat; Mateescu, 116, Albești-Argeș; *Fata și cucul:* Rădulescu-Codin, 173, Poenărei-Muscel; *Mierla și sturzul:* Burada, 126, neloc.; *Cîntecul lui Manole:* Tocilescu, 19, Mănăstireni-Vîlcea; *Todorel Todor:* Hodoș, 56, Maciova; *Călina-Mălina:* Pamfile, 55, neloc.

[522] G. Dem., 600, Dragoslavele. Alt exemplu pentru același text: Georgescu, 65, Soreni-Dolj.

[523] *Ibidem*, 636, *Ilincuța Șandrului*.

[524] Lorenzo Renzi, *Op. cit.*, 32.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

„Absența scrisului răstoarnă în asemenea măsură condițiile creației, încît ne vedem siliți să reformăm însăși noțiunea pe care o avem despre aceasta". Constantin Brăiloiu: *Opere*, vol. II, p. 214.

Cap. VIII: PERSPECTIVE

Lucrarea noastră s-a încheiat și, într-o asemenea situație, poate să pară destul de ciudat ca tocmai capitolul final să se intituleze „perspective", respectiv să promită și altceva după ultimul punct. Ceea ce vrem să facem aici este de a trage cîteva concluzii asupra celor discutate anterior, concluzii care să servească cercetărilor ulterioare, față de care lucrarea aceasta nu este decît o simplă invitație. Sîntem convinși, atît de inerentele imperfecțiuni, cît și de caracterul tranzitoriu al demersului nostru și nu nutrim iluzia, nici de a fi spus totul, nici de a fi spus numai bine. Cu toate acestea, pasul trebuia făcut și după el trebuie să urmeze alți pași, pentru a face din cunoașterea noastră de azi un instrument apt pentru cunoașterile, mai adînci și mai drepte, ale viitorului.

1 Pentru înțelegerea adecvată a lucrurilor, este absolut necesar să facem ceea ce ne invită să facem Constantin Brăiloiu, în pasajul ales de noi ca moto la acest capitol. Adică e necesar să ne modificăm concepția pe care o avem despre creație ca atare, atunci cînd vorbim despre folclor, adică despre o artă ce se bazează pe oralitate. Creația folclorică — și credem că acest lucru a devenit clar în urma cercetării de față — se deosebește de creația artistică în general, și de creația literară, în special. Cu toate că, atît literatura, cît și folclorul, sînt arte ale cuvîntului, faptul că prima se întemeiază pe scris, iar cea de a doua pe cuvîntul rostit face ca între ambele, pe lîngă unele asemănări neesențiale, să existe o deosebire fundamentală. Pentru amîndouă sînt valabile legitățile esteticii generale, ca și pentru celelalte arte de altfel, dar pentru

că sînt arte concrete, au un limbaj propriu și posibilități artistice specifice. Estetica generală oferă numai cadrul în care se produce faptul artistic al folclorului, dar astăzi nu ne mai satisface permanenta rămînere în domeniul ideilor generale, ci se cuvine să abordăm problematica estetică a folclorului cu mijloace și tehnici ce derivă din specificul obiectului cercetat. De aceea este necesar să se întemeieze o estetică a folclorului, a acestei arte particulare, fiindcă aprecierea folclorului după canoanele oferite de estetica de tip clasic s-a dovedit total ineficientă. Teoria oralității, așa cum a fost elaborată de Milman Parry și Albert B. Lord, cu toate că se limitează la aspectele pur tehnice ale creației folclorice, ne pune totuși la dispoziție un instrument eficace pentru adîncirea și lărgirea cunoașterii noastre. De aceea, se cuvine să facem loc, în cercetările noastre, și problemelor pe care le ridică această teorie. E adevărat că ideile și practicile noi răzbesc greu în lume, și nu răzbesc decît numai după ce se învechesc și nu mai sînt percepute ca noi, dar dacă vrem să nu rămînem în urma altor cercetări sau la remorca altor cercetători străini, e necesar să ne ocupăm noi înșine de toate problemele care ne privesc. Trebuie ca noi înșine să ne străduim a întocmi repertoriile necesare de formule, teme și motive, de a determina specificitățile sistemului tradițional de creație, de a extrage ceea ce a început să se numească (iarăși cu o terminologie neavenită), „gramatica folclorului", să ajungem la cunoașterea arsenalului de posibilități artistice proprii artei folclorice, spre a ne da seama în ce constă, în realitate, această creație sui-generis.

2 În continuarea celor de mai sus, trebuie să ne modificăm felul nostru îndătinat de a înțelege ce este un cîntec, în primul rînd un cîntec epic. Am discutat, în contextul cuvenit, noile definiți propuse de Nicolae Iorga, Dámaso Alonso și Albert B. Lord și nu mai revenim. Dar este necesar să arătăm aici că noi nu luăm niciodată contact cu cîntecul „în sine", ci numai cu o variantă a sa. Iar varianta aceasta este subiectul cîntecului, așa cum a fost individualizat din punct de vedere narativ într-un catalog de subiecte, plus talentul și personalitatea unui cîntăreț, plus momentul concret al performanței. Ecuația ar fi deci următoarea:

Subiect + cîntăreț + moment = varianta.

Subiectul este elementul, pînă la un anumit punct, constant; cîntărețul care e dependent de un stil supraindividual, dar și de talentul și măiestria sa, are o situație ambiguă față de subiect;

în timp ce momentul performanței este totdeauna unic și nerepetabil. Subiectul rămîne în liniile sale profunde neschimbat, atîta vreme cît ceilalți doi factori nu se unesc, la modul conștient, pentru a-l demola. În general însă, ideea principală este de a păstra subiectul, nu de a-l înlocui și desființa. În particular, se poate însă să apară și tendința de schimbare a subiectului. De aceea A. Lord vorbea despre caracterul temporar, deci efemer, al subiectului. Ajungem astfel iarăși la o vorbă a lui Constantin Brăiloiu, care arăta că în folclor toți factorii creației concură la „a-și salva bunul și nu la a-l înlocui"[1]. Sarcina oricărei cercetări, cu adevărat științifice, este de a defini ceea ce aparține subiectului și ceea ce aparține cîntărețului, sau performanței concrete (momentului). În felul acesta, elementele de artă se grupează într-un mod mai inteligibil și ne putem da mai bine seama de ceea ce este variabil și ceea ce este constant în arta folclorului. Unii s-ar putea întreba de ce este necesar să cunoaștem aceste constante și aceste variabile din textura creațiilor folclorice. Răspunsul e simplu și ușor de dat: pentru că în arta specifică a folclorului fundamentul creației este raportul dintre constante și variabile; în afara acestui raport nu există nimic. Comutabilitatea variabilelor este un alt subiect vrednic de meditația oricărui cercetător. În fapt, este vorba despre raportul dialectic dintre tradiție și inovație, dintre tradiție și spontaneitate, care dictează ritmul și calea transmisiei unui bun folcloric anume în cuprinsul unei culturi. Se mai știe că orice modificare operată la nivelul semnificantului atrage după sine modificarea proporțională a semnificatului, întrucît semnificanții nu sînt simpli purtători și transmițători de „concepte", ci — după cum bine a observat Dámaso Alonso — ei sînt purtătorii unor „delicate complexe funcționale"[2]. Trebuie așadar să ne îndreptăm toată atenția asupra semnificanților, în așa fel încît să le cunoaștem toate virtualitățile încifrate, toate acele „complexe funcționale", cu care ele se manifestă în planul semnificatului. Și nu este inutil să arătăm aici că lucrurile acestea au fost gîndite la noi, ca o necesitate urgentă a studiului, încă de D. Caracostea, care, recunoscînd în formă „cel mai potrivit mijloc de adîncirea substanței", cerea cercetătorilor să întocmească „adecvate caracterizări ale expresiei", spre a putea ajunge la o cunoaștere mai adîncită a folclorului nostru, pentru a ne asigura posesia unor bune instrumente de cercetare comparatistă și a unor criterii sigure de cronologizare a

diferitelor plăsmuiri [3]. Teoria oralității ne oferă o cale sigură pentru descoperirea unor asemenea „caracterizări ale expresiei".

3 Putem și trebuie, atunci cînd încercăm să caracterizăm creația orală, să disjungem cu claritate între arta cîntărețului individual și sistemul general al stilului tradițional, să ne fie limpede în minte raportul dialectic dintre individ și colectiv. Cîntărețul se caracterizează prin modul cum știe să utilizeze acest stil tradițional, prin modul cum, cu ajutorul acestuia, știe să realizeze anumite efecte artistice. Originalitatea lui nu trebuie neapărat căutată în crearea unor noi modalități de expresie, cu toate că lăutarul talentat poate să se manifeste și în acest mod, ci, mai cu seamă, în modul cum utilizează diferitele elemente ale stilului tradițional, cum și cu ce mijloace își realizează sau obiectivează intenționalitatea creatoare. Mulți din cercetătorii actuali au impresia că lăutarul acționează mecanic, adică inconștient, pe baza fluxului nediferențiat al memoriei sale; că el nu este liber să creeze, ci numai să greșească față de tradiție și că, în genere, procesul este lipsit de valoarea opțiunii. Or, în măsura în care ne-a permis materialul ce ne-a stat la îndemînă, am arătat, de-a lungul întregii noastre cercetări, că lăutarul se manifestă conștient în fața publicului său, alegînd procedeele utilizate, variindu-le pentru evitarea monotoniei și alternarea lor expresivă, îmbinîndu-le într-o rețea densă și fină de exprimare formulară, în așa fel încît să-și îndeplinească rolul său de profesionist, în condiții cît mai bune și mai onorabile. Ceea ce îl ajută enorm în procesul acesta este faptul că el și-a dobîndit deprinderile profesionale pe cale pur empirică și nu în cadrul unui sistem educațional organic, care să-i interzică mai tîrziu desfășurarea amplă a personalității sale artistice. El devine astfel destul de liber față de maestrul de la care a deprins meseria, nu devine un simplu memorator și reproducător al artei acestuia. Spuneam și altădată că lăutarul învață o metodă, mai mult decît un repertoriu. Stabilitatea repertoriului său ține de faptul că stilul tradițional este stabil. Această stabilitate e determinată de afinitatea formulară a materialului lexical, de mișcările spre congruență din interiorul acestuia. Dar mai totdeauna, cîntărețul nu are în fața sa un singur drum; el poate alege între diferite căi și mijloace pentru a-și face discursul (mesajul) cît mai palpitant și mai relevant pentru publicul său, de la care așteaptă o recompensă și o aprobare pe măsura măiestriei de care a dat dovadă. Desigur, nu toți lăutarii sînt la fel de talentați, nici nu

au aceeași experiență și măiestrie profesională, dar criteriul individualității psihologice nu prevalează asupra factorului unificator care este stilul supraindividual. Cu toată marea diversitate a tipurilor creatoare, cîntăreții se manifestă identic, deoarece mijloacele de expresie artistică sînt identice. Aceasta acordă stabilitate tradiției; în acest fel, lăutarul devine un exponent al tradiției, fără a-și pierde însușirile proprii.

4 Ceea ce ajută, în chip esențial, în procesul de creație, este melodia. Ea nu este numai un suport inert al textului, ci contribuie efectiv, viu și plăsmuitor, la structurarea textului și la valorificarea estetică a lui. Se știe că unii lăutari nu pot „zice" un text fără să-l cînte; de asemenea se știe că între text și melodie circulă tot felul de semne corespondente reciproce, care le pun în anumite relații, inteligibile pentru public, și care exprimă, cît mai adecvat, intenționalitățile artistice ale cîntărețului. Din păcate, lăutarul — din cauza instrucției reduse sau insuficiente — nu poate spune de ce face un anumit lucru într-un anumit moment al performanței și într-un anumit punct din desfășurarea narațiunii, dar nu aceasta interesează. Are mai mare importanță faptul că pe parcursul cîntării sale el realizează, conștient și voluntar, anumite raporturi între componentele cîntecului și că le efectuează în mod constant. Întrebat asupra rațiunii faptelor sale, el va răspunde, fie că așa trebuie, fie că așa fac și ceilalți cîntăreți, fie va da orice alt răspuns prea puțin diferit de cele de mai sus. Faptul însă că nu-și poate explica intervențiile nu înseamnă că ele nu au loc. Mai trebuie știut că tot ceea ce realizează lăutarul nu are loc anarhic, la bunul său plac — chiar dacă el alege un procedeu sau altul. El le efectuează numai pentru că știe că se poate proceda și în acest fel. Aceasta nu limitează inițiativele sale, le dă numai o anumită finalitate. Despre legătura dintre text și melodie, teoria americană a oralității nu face nici o mențiune și — așa cum am arătat — aceasta este una din marile sale lipsuri teoretice și metodologice. Noi am suplinit această carență, bizuindu-ne pe cercetările românești din ultima vreme, care ne permit o investigare mai subtilă a fenomenului artistic al folclorului versificat și cîntat. O formulă devine realmente tipică, dacă se individualizează în cuprinsul cîntecului și printr-un tratament muzical special, cînd prin acest tratament muzical aparte este scoasă deasupra contextului. Acesta este un aspect al problemei, pe care ne-am străduit mereu să-l surprindem. Se cere însă ca și muzicologii să cerceteze cu aceeași

preocupare formulele muzicale ale cîntecului nostru epic, spre a detecta ce corespondențe se stabilesc între ele și planul corespunzător al textului. Numai în acest mod vom cunoaște mai amănunțit ce se petrece cu adevărat în cuprinsul unui cîntec, în procesul creației sale. Deocamdată am mers dinspre text spre melodie, este însă imperios necesar să se facă și demersul invers, dinspre melodie către text. S-ar putea astfel decela pînă și ecourile cele mai îndepărtate ale unui plan în celălalt și s-ar putea face parte dreaptă participării acestora la procesul de creație. Căci să subliniem puternic: melodia nu este formă, iar textul conținut; fiecare din acești doi factori este și conținut și formă în același timp, unul pentru celălalt și fiecare pentru sine, iar cîntecul se naște din împletirea lor neîntîmplătoare.

5 O problemă esențială pentru noua teorie este cea care are în vedere fenomenul numit „flexibilitatea" formulelor, cu corolarul său „caracterul generativ" al sistemului formular. Prin flexibilitate se înțelege însușirea pe care o au formulele de a se adapta contextului de inserție, în așa fel încît să dobîndească o semnificație ambiguă, una proprie a segmentului respectiv și alta a comutării în contexte diferite. Este un fel de „cameleonism", întrucît formula ia culoarea mediului înconjurător, a contextului cu care împreună trebuie să trăiască. Prin „caracter generativ" se înțelege reînnoirea expresiei prin simpla coliziune a cuvintelor, fără intervenția omului și în afară de intențiile lui. Vedem aici originea unei posibile erori, în sensul că cuvintele nu există independent de om, ci sînt ale omului și pentru om. Atingerea dintre cuvinte are loc totdeauna în conștiința omului. Este aici poate o concepție care introduce în discuție ceva din experimentele poetice de la începutul secolului nostru, bazate pe „automatismele psihice pure" și alte asemenea experimente. Oricum, ceea ce trebuie făcut în această direcție este de a opera un transfer din domeniul tehnicii în cel al esteticii. Formula nu este numai o chestiune de simplu automatism (lucrul se cere demonstrat pe un stoc mult mai mare de exemple și să nu se rămînă la afirmația de autoritate a lui Milman Parry din cunoscuta și clasica sa definiție), ci un element viu care se introduce în corpul tot atît de viu al cîntecului, cu scopul de a realiza în planul semnificatului un anumit efect artistic premeditat. Caracterul generativ se relevă nu în cadrul unui „joc gratuit" cu cuvîntul, sau numai al cuvintelor, deoarece cîntărețul urmărește scopuri precise, cu mijloace adecvate; în acest fel, jocul acesta are

finalitate și funcție, nu e nici el expresia unor automatisme din afara omului și conștiinței sale. În măsura în care am putut, am cercetat ambele aspecte și am oferit exemple caracteristice pentru fiecare în parte. Cercetările pe tema aceasta se cuvine să fie duse pînă la capăt. Odată cu aceasta se vor desființa numeroase puncte de întrebare ce mai persistă în cercetarea folclorică actuală și constituie piedici în calea progresului studiului.

6 O astfel de problemă este cea a împrumuturilor culturale. Ea a provocat nenumărate încurcături, chiar și unor minți foarte luminate. S-a ajuns astfel să se vorbească despre popoare care au creat și au dat și de popoare care au primit și nu au creat. Bineînțeles, primele au fost considerate superioare și ideea a slujit unor panglicării politice și nu au nimic de a face cu adevărul și știința. Cunoscînd acuma că un cîntăreț nu operează cu cuvinte izolate, ci cu formule, adică cu expresii prefabricate și îndătinate, și problema împrumuturilor trebuie pusă pe altă bază. Într-adevăr, preluînd un subiect, nu se face traducerea cuvînt cu cuvînt a unui text, nu se preia și forma sa artistică, ci este vorba de transpunerea lui dintr-un sistem stilistic, într-alt sistem stilistic. Această transpunere echivalează cu un act de creație în sensul cel mai propriu al termenului. Se preia subiectul, dar haina în care se îmbracă e cea a sistemului stilistic național (derivat mai îndepărtat al limbii), ce se opune categoric transpunerii. Dacă nu se poate efectua transpunerea, din cauza opoziției stilului tradițional, nu se mai împrumută subiectul. Am arătat altădată că un popor nu împrumută decît ceea ce poate crea el însuși. Iar dacă simpla receptare a unei opere de artă, este echivalată cu un act de creație [4], după concepția lui B. Croce, sîntem cu atît mai îndreptățiți să vorbim despre creație în cazul operației extrem de complexe pe care o cere o asemenea transpunere. E vorba de a uni într-un singur act, atît procesul de receptare, cît și cel de expresie. Pe vremuri, D. Caracostea, apăsînd pe latura de asimilare care există în orice proces de împrumut cultural, arăta că nu interesează cine a produs un subiect, ci mult mai mult interesează cine a dus acel subiect la cea mai aleasă expresie [5]. Noi completăm ideea sa, întru totul justă, cu o sugestie ce ne vine dinspre procesul de creație orală, de la procesul pe care îl numim de transpunere. Într-adevăr, adeseori subiectul poate fi internațional, dar creația nu devine prin aceasta internațională și ea; dimpotrivă, ea însumează toate însușirile particulare ale folclorului național. De aceea e atît de greu și uneori chiar impo-

sibil, să se determine direcția adevărată a împrumutului în folclor. De aceea și faptul că uneori popoare vecine, care au trăit într-o veritabilă simbioză materială, nu și-au transmis bunuri spirituale decît puține sau chiar deloc, deoarece n-au putut fi asigurate condițiile favorizante ale transpunerii. De aceea am considerat că problema direcției împrumuturilor culturale în folclor este o pseudoproblemă și, în măsura în care am putut, am eliminat-o din preocupările noastre.

7 O altă problemă pe care trebuie s-o ridicăm aici se referă la unitatea folclorului românesc. Ea a fost observată de mulți cercetători, dar pînă acuma nu s-au adus în discuție argumentele esențiale. Or, factorul principal al acestei unități, atît de mult discutată, este tocmai sistemul formular al stilului tradițional. Deși am cercetat cu atenție sistemul atît în totalitatea sa, cît și pe exemple formulare singulare, am putut observa că sistemul este unitar în aceeași măsură în care și limba română este unitară la rîndul ei. Nu am aflat deosebiri, care ar presupune școli sau tradiții formulare diferite, în cadrul general al folclorului nostru. O serie de muzicologi români, care au preluat fără discernămînt o terminologie lingvistică de specialitate (din opera lui Béla Bartók), au vorbit despre „dialecte folclorice" la români. Cercetarea sistemului formular al stilului epic tradițional la români nu permite asemenea enunțuri. Deși poporul român a trăit vremelnic în mai multe state, sistemul formular este unul și același. Nu avem formule regionale care să corespundă acelor împărțiri politice, cum nu avem nici formule zonale în interiorul acestor mari împărțiri. Repertoriul „locurilor comune" face dovada acestei afirmații. Nu știm ce este adevărat în cele ce spun muzicologii, dar înclinăm să credem că și ei ar trebui să-și schimbe cît mai curînd optica, analizînd trăsăturile unificatoare ale folclorului nostru muzical și nu pe cele diferențiatoare.

Dar sistemul formular al stilului tradițional este o chestiune ce privește așa-zisa autenticitate folclorică, despre care iarăși s-a discutat mult fără un profit real. Sistemul formular definește limba poetică a folclorului și relevă posibilitățile ei expresive. Un popor are predilecție pentru anumite mijloace de expresie, altul pentru alte asemenea mijloace; la un popor se stabilesc anumite raporturi între aceste mijloace de expresie, la alt popor, alte raporturi. Aceasta se datorește în bună măsură și limbii, dar și unor deprinderi specifice de a o folosi în poezie. Culegătorii mai vechi,

necunoscînd importanța recurenței ca fenomen de creație, au eliminat din textele culese anumite repetiții, considerîndu-le dovezi de neîndemînare sau de sărăcie imaginativă. Astăzi, datorită cunoașterii sistemului formular, putem recunoaște intervențiile lor și aceasta ne ajută la aprecierea justă a distanței la care se plasează acele culegeri față de izvorul folcloric adevărat.

8 Studiul sistemului formular ne-a servit și la înțelegerea justă a caracterului popular al folclorului, fenomen care fusese numai parțial lămurit pînă acum. Instrumentul poetic cu care operează cîntărețul nu este creația sa personală (decît într-o foarte mică măsură și numai dacă respectivul cîntăreț reprezintă o forță creatoare remarcabilă), ci reprezintă creația colectivă a numeroși cîntăreți, de-a lungul a numeroși ani de exercițiu și autocritică. Creația unui cîntăreț este individuală, dar și colectivă în același timp, deoarece el folosește acest instrument colectiv cînd se adresează publicului său. Înainte vreme, se credea că acest caracter colectiv e un fapt dictat de fenomenul circulației folclorice. Acum putem afirma, pe bună dreptate, că acest caracter se manifestă în actul de creație, nu numai în cel de circulație. Deoarece prin caracter colectiv trebuie să înțelegem de fapt și implicit „caracterul popular", ni se pare că teoria oralității ne-a oferit un mijloc mult mai adecvat decît tot ce am cunoscut pînă acum pentru înțelegerea acestei însușiri, atît de importante, a folclorului. Dacă adăugăm la acestea și ce se spunea pînă acum, respectiv că popularitatea unei creații este determinată de consonanța ei cu aspirațiile poporului, avem premisele juste ale înțelegerii depline a chestiunii. Codul prin care cîntărețul se adresează publicului său are un profund caracter colectiv și popular și acest fapt în primul rînd asigură creației folclorice însușirea de bază de a fi populară. De aceea, creația folclorică se poate numi — pe drept cuvînt — creație populară, între cele două adjective stabilindu-se o sinonimie totală.

9 Toate cele de mai sus dovedesc că oralitatea este fenomenul esențial al artei folclorice; din oralitate derivă toate celelalte caracteristici definitorii ale acestei arte. Oralitatea explică modul de creație, de existență și de transmitere a folclorului. Chiar dacă pînă nu de mult oralitatea pare să fi fost copilul vitreg al cercetării, folcloristica actuală i-a recunoscut toată importanța, îndrumînd tot mai mult eforturile de cercetare în direcția studierii ei aprofundate. Este cazul ca și cercetarea din țara noastră să se sincronizeze cu cercetarea mondială și să participe la efortul

general de gîndire ce se înregistrează astăzi în lume, avînd și noi a ne spune un cuvînt autorizat, prin faptul că la noi creația folclorică e încă vie și permite efectuarea unor observații și chiar experimente, imposibile aiurea. Sperăm că lucrarea de față să constituie un stimulent pentru cercetările și discuțiile viitoare.

10. Ceea ce credem că s-a desprins cu toată claritatea din cercetarea de față este faptul că ne aflăm în fața unui sistem, în prezența unui ansamblu de elemente reciproc dependente, formînd un întreg organizat, asigurînd funcționarea activității practice care este creația orală. Desigur nu am putut surprinde încă totalitatea relațiilor pe baza cărora este constituit acest sistem și poate că niciodată acest lucru nu va fi posibil, ceea ce este însă important de reținut este ideea fundamentală de „sistem", care asigură nu numai procesul de creație, ci și supraviețuirea acestui gen de creație. Nimic nu e lăsat la voia întîmplării, ci totul aderă la întreg și chiar inovația — de orice natură ar fi ea — nu se poate produce, decît dacă pornește de la sistem și se întoarce la el, urmărind să-l facă mai unitar și mai eficient.

Nu materialul este singurul care asigură dăinuirea creației, ci încadrarea ei în acest sistem coerent și logic, unde totul își află locul exact, prin simetrie și euritmie. Sistemul formulelor — pe toată scara lor funcțională — este un suport tot atît de trainic de supraviețuire ca orice alt fel de înregistrare. Nu este vorba aici de a imprima un text pe banda, mai mult sau mai puțin fidelă, a memoriei pur mecanice, ci de a-l integra într-un context, într-un „complex expresiv", cum ar zice D. Caracostea, complex în care toate părțile contribuie la impresia globală, fiecare parte răspunde altei părți corespondente, fiecare element îl cheamă pe cel care i se raportează, de la lucrurile cele mai mici, pînă la lucrurile cele mai mari, și toate stau într-o interdependență, într-o inter-relație obligatorie. În sistem nu există goluri sau discontinuități, neconcordanțe. Totul se leagă în așa fel încît nimic nu se pierde, ci se transformă mereu, odată cu evoluția bazală a limbii și cu modificările firești din mentalitate. Instabilitățile pe care le-am semnalat de-a lungul lucrării noastre nu sînt decît alternative ale fixității sistemului. Desigur, în procesul permanent viu de aderare a părților la întreg și a întregurilor la parte, are și memoria un anumit rol; dar el apare ca o funcție secundară, acum cînd știm că arta orală este, de fapt, o țesătură sau o substructură nevăzută, dar pe care profesionistul și chiar amatorul talentat, o descoperă în modul

cel mai firesc cu putință, de parcă ar citi-o, în procesul de re-creare a tradiției. Totul contribuie la dăinuirea cîntecului: și subiectul, și melodia, și sistemul metrico-ritmic și însuși geniul limbii. Formula are astfel rolul de a fixa în expresie toți factorii enunțați mai sus și cu toată „flexibilitatea" ei și cu însușirea de a fi „generativă", devine elementul principal al dăinuirii și supraviețuirii acestui fel de creație. Și nu este vorba de o oarecare dăinuire, ci — în anume cazuri — e vorba de dăinuire milenară.

[1] Constantin Brăiloiu, *Reflecții asupra creației muzicale colective*, în vol. *Opere*, II, p. 216.

[2] Dámaso Alonso, *Poezie spaniolă*, p. 12.

[3] D. Caracostea, *Morfologia baladei populare*, în *Revista Fundațiilor*, 10 (1943), nr. 9, p. 484. Despre actul estetic ca formă și „nimic altceva decît formă", a vorbit și B. Croce, *Estetica*, Buc., 1971, p. 89.

[4] Cînd am scris aceste rînduri, nu apăruse încă interesantul articol al lui Adrian Vicol, *Constanță și variabilitate în structura arhitectonică a melodiilor epice*, în *Revista de etnografie și folclor*, 24 (1979), p. 43—52 făcîndu-se un pas important în această direcție.

[5] D. Caracostea, *Material sud-est european și formă românească. Meșterul Manole*, În vol. *Poezia tradițională română*, Buc., 1969, p. 221.

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBLIOGRAFIE

1. *STUDII*

Alecsandri, Vasile, *Poezii populare ale românilor*, adunate și întocmite de ... București, 1965, Vol. I—II. Ediție îngrijită, studiu introductiv, note variante de Gheorghe Vrabie.

Alexandru, Tiberiu, *Muzica populară românească*, București, 1975.

Alieva, A.I.; L.A. Astafieva; V.M. Gațak; B.P. Kirdan; I.V. Puchov: *Опыт системно-аналитического исследобания исторической поэтмик народных песен*, În vol. *Фольклор. Поэтическая система*, Moscova-1977, p. 42—105.

Alonso, Dámaso, *Poezie spaniolă*. Încercare de metode și limite stilistice, București, 1977.

Amades, Joan, *Folklore de Catalunya. II. Cançoner*, Barcelona, 1962.

Amzulescu, Al. I., *Contribuție la cercetarea structurii poetice a liricii populare* în *Revista de folclor*, 6(1961), p. 7—28.

Amzulescu, Al. I., *Balade populare românești*, București, 1964, Vol. I—III,

Amzulescu, Al. I., *Despre stilistica oralității cîntecelor epice românești*, în *Revista de etnografie și folclor*, 15(1970), p. 461—494.

Amzulescu, Al. I., *Cîntece bătrînești*, București, 1974.

Antonijević, Dragoslav; *Die Frau als Träger epischen Tradition bei einigen Balkanvölkern*, în *Balcanica*, 1(1970), p. 217—238.

Armstrong, James I., *The arming motif in the Iliad*, în *American Journal of Philology*, 79(1958), p. 337—354.

Astafieva, L.A., *Типология лейтмотивов и описаний в русских былинах*. în vol. *Типология народного эпоса*, Moscova, 1975, p. 260—286.

A szàjhagyomànyoz ás törvenyszerüségei. Nemzetközi szimpozion Budapesten 1969, május 28—30. Sajtó alá rendezte Voigt Vilmos, Budapesta, 1974

Bally, Charles, *Le langage et la vie*. Nouvelle édition revue et augmentée Zurich, [1935].

Bäuml, Franz H. und Donald J. Ward, *Zur mündlichen Überlieferung des Nibelungenliedes*, în *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 41(1967), p. 351—390.

Bălan, I.D., *Influențe folclorice în poezia noastră actuală*, București, 1955 (Mica bibliotecă critică).

Besărăbeanu, Ștef., *Ghiță Păun, lăutarul*, în *Amicul copiilor*, 1(1891) nr. 5, p. 102—105.

Bibliografia generală a etnografiei și folclorului românesc, București, 1968. Vol. I.

Bîrgu-Georgescu, Ligia, *Contaminarea — un procedeu artistic de compoziție*, în vol. *Studii de poetică și stilistică*, București, 1966, p. 69—80.

Bîrlea, Ovidiu, *Procesul de creație al baladei populare române*, în *Revista fundațiilor*, 8(1941), p. 558—598.

Bîrlea, Ovidiu: *„Conservatorul" de lăutari din Rociu*, în vol. *Dîmbovnicul, o plasă din sudul județului Argeș*. București, 1942, p. 63—67. (Extras din „Sociologie românească", 1942).

Bîrlea, Ovidiu, *Antologie de proză populară epică*, București, 1966, vol. I—III.

Bîrlea, Ovidiu, *Metoda de cercetare a folclorului*, București, 1969.

Bîrlea, Ovidiu, *Istoria folcloristicii românești*, București, 1974.

Bîrlea, Ovidiu, *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, București, 1976

Bîrlea, Ovidiu, *L'oralité folklorique. Sa découverte, ses caractéristiques*. în *Cahiers roumains d'études littéraires*, 1977, nr. 1, p. 14—22.

Bîrlea Ovidiu, *Poetică folclorică*, București, 1979.

Bobulescu, C., *Lăutarii noștri. Din trecutul lor*. Schiță istorică asupra muzicii noastre naționale corale cum și asupra altor feluri de muzici, București, 1922.

Bobulescu, C., *Crîmpeie din viața trecută a lăutarilor*. Muzică și poezie, în *Revista filarmonicei*, 1(1936), nr. 8, p. 9—15.

Bobulescu, C., *Lăutari și hori în pictura bisericilor noastre*, București, 1940 (Extras din *Muzica românească de azi*, cartea Sindicatului artiștilor instrumentiști din România, 1939).

Bogatîrev, P.G. *Функции лейтмотивов в русской былине* în vol. *Вопросы теории народного искусства* Moscova, 1971.

Bogatyrev, P.G., *Tradition and improvisation in folk art*, Moscova, 1964. (VII International Congress of anthropological and ethnological sciences. Moscow, August, 1964).

Bogrea, Vasile: *Formule călătoare. Un „cento popular"*, în vol. *Pagini istorico-filologice*, Cluj, 1971, p. 425—433.

Bowra, C.M., *Heroic Poetry*, Londra, 1952.

Böckel, Otto, *Handbuch des deutschen Volksliedes*, Marburg, 1908. (Ed. IV-a).

Böckel, Otto, *Psychologie der Volksdichtung*, Leipzig-Berlin, 1913. Ed. II.

Braun, Maximilian, *Das serbokroatische Heldenlied*, Göttingen, 1961.
Brăiloiu, Constantin, *Versul popular românesc cîntat*, în vol. *Opere* București, 1969, p. 15—118.
Brăiloiu, Constantin, *Reflecții asupra creației muzicale colective*, în vol. *Opere*, București, 1969, vol. II, p. 207—223.
Brediceanu, Tiberiu, *Nica, vestitul lăutar de la Lugoj*, în *Anuarul VII al Societății pentru fond de teatru român, pe anul 1902—1903*, Brașov, 1904, p. 39—46.
Bronzini, Giovanni, B., *La canzone epico-lirica nell'Italia centro-meridionale*, Roma, 1956, vol. I—II.
Buchan, David, *The ballad and the folk*, London-Boston, 1972.
Calhoun, George M., *Homeric repetitions*, în *University of California Publications in classical philology*, 12(1933), nr. 1, p. 1—26.
Campbell, Jackson J., *Oral poetry in the Seafarer*, în *Speculum*, 35(1960), p. 87—96.
Cancel, P., *Originea poeziei populare*. Precizări, distincțiuni, București, 1922.
Cantarella, Raffaele, *Omero, tra formula e poesia*, în vol. *Atti del convegno internazionale sul tema: La poesia epica e la sua formazione (Roma, 28 marzo — 3 aprilie 1969)*, Roma, 1970, p. 64—77.
Caracostea, D., *Material sud-est european și formă românească*, în vol. *Poezia tradițională română*, București, 1969, vol. II, p. 185—223.
Caracostea, D., *Morfologia baladei poporane*, în *Revista fundațiilor regale*, 10(1943), nr. 9, p. 483—493.
Carpenter, Rhys, *Folk-tale, fiction and saga in the Homeric epics*, Berkeley and Los Angeles, 1956.
Cassidy, Frederic G., *How free was the Anglo-Saxon scop?*, în vol. *Medieval and Renaissance studies in Honor of Francis P. Magoun Jr*, New York, 1965.
Călinescu, G., *Arta literară în folclor*, în vol. *Istoria literaturii române*, București, 1964, vol. I, p. 200—229, și în vol. *Principii de estetică*, București, 1968, p. 300—342.
Chițimia, I.C., *Littérature orale — littérature écrite*, în *Cahiers roumains d'études littéraires*, 1977, nr. 1, p. 53—61.
Ciobanu, Gheorghe, *Lăutarii din Clejani*. Repertoriu și stil de interpretare, București, 1969.
Cîmpeanu, E., *Topica „obiectivă" cu valoare „subiectivă"*, în *Cercetări de lingvistică*, 2(1957), p. 219—241.
Comișel, Emilia, *Contribuție la cunoașterea eposului popular cîntat. Recitativul epic*, în *Revista de folclor*, 7(1962), nr. 3—4, p. 19—38.
Constantinescu, Nicolae, *Rima în poezia populară românească*, București, 1973.

Cortés, Luis L., *Antologia de la poesia popular rumana*. Edicion bilingüe, con un estudio preliminar y notas. Salamanca, 1955. Vezi și recenzia lui O. Bîrlea în *Cahiers roumains d'études littéraires*, 1977, nr. 1, p. 153—155.

Costin, Miron, *Opere*. Ediție critică cu un studiu introductiv, note, comentarii variante, indice și glosar de P.P. Panaitescu, București, 1958.

Coșbuc, George, *Cum înțelege românul culorile* în *Albina*, 4(1900) p. 284—287.

Coșbuc, George, *Lucruri sfinte*, în *Universul literar*, 21(1903), nr. 22.

Croce, Benedetto, *Estetica privită ca știință a expresiei și lingvistică generală*. Teorie și istorie, București, 1971.

Curschmann, Michael, *„Spielmannepik"*. Wege und Ergebnisse der Forschung von 1907—1965, în *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 40(1966), p. 434—478, 597—647.

Curschmann, Michael, *Oral poetry in mediaeval English, French, and German literature: some notes on recent research*, în *Speculum*, 42(1967), p. 36—52.

Curtius, Ernst Robert, *Literatura europeană și evul mediu latin*, București, 1970.

Dalgat, U.B. *Типовые черты народного эпоса*. în vol. *Типология народного эпоса*. Moscova, 1975, p. 213—234.

Daniel, Constantin, *Orientalia mirabilia*, I, București, 1976.

D'Arco Silvio Avalle: *Modele semiologice în Commedia lui Dante*. Trad. rom., Buc., 1979.

Darmesteter, James, *Chants populaires des Afghans*, Paris, 1888—1890.

Das Nibelungenlied. Übersetzt von Karl Simrock, Stuttgart, 1881.

De Chasca, Edmund Villela, *El arte juglaresco en El cantar de Mio Cid*, Madrid, 1967.

De Chasca, Edmund, *Toward a redefinition of epic formula in the light* of the Cantar de mio Cid., în *Hispanic Review*, 38(1970), p. 251—263.

Delavrancea, B., *Din estetica poeziei populare*. Discurs de recepție la Academia Română în 22 mai 1913, București, 1913.

Densusianu, Ovid, *Aliterațiunea în literatura română populară*, în vol. *Opere*, București, 1968, vol. I, p. 98—137. Reeditare de B. Cazacu, V. Rusu și I. Șerb.

Desnițkaia, A.V., *Наддиалектные формы устной речи и их роль в истории языка* Leningrad, 1970.

Dicționar de istorie veche a României. (Paleolitic-sec. X). Elaborat de un colectiv de autori sub conducerea prof. dr. doc. D.M. Pippidi, București, 1976.

Dicționarul explicativ al limbii române, București, 1975.

Diculescu, Vladimir, *Bresle, negustori și meseriași în Țara Românească (1830–1848)*, București, 1973.

Dihle, Albrecht, *Leumanns homerische Wörter und die Sprache der mündlichen Dichtung*, în *Glotta*, 48(1970), p. 1–8.

Dilthey, Wilhelm: *Trăire și poezie*. Trad. rom., Buc., 1977.

Dima, Al. *Zăcăminte folclorice în poezia noastră dintre cele două războaie mondiale*, în vol. *Arta populară și relațiile ei*, București, 1971.

Doncieux, G., *Le romancéro populaire de la France*, Paris, 1904.

Dorfles, Gillo, *Estetica mitului*, (De la Vico la Wittgenstein), București, 1975.

Doubrovsky, Serge: *De ce nouă critică?* Trad. rom., Buc., 1977.

Dragomirescu, Gh., N., *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, București 1975.

Dugas, L., *La mémoire et l'oubli*, Paris, 1917.

Duggan, Joseph J., *Formulas in the Couronnement de Louis*, în *Romania*, 87(1966) nr. 3, p. 315–344.

Duggan, Joseph J., *The song of Roland. Formulaic style and poetic craft*, Los Angeles, 1973. Vezi și recenzia lui John S. Miletich, în *Modern Philology*, 73(1975), p. 178–182 și a lui Lionel J. Friedman, în *Speculum*, 51(1976), p. 126–129.

Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*. Introducere în arheologia generală, București, 1977.

Düntzer, H., *Die homerischen Beiwörter des Götter- und Menschengeschlechts*, Göttingen, 1859.

Edwards, Mark W., *Some stylistic notes on Iliad XVIII*, în *American Journal of Philology*, 89(1968), p. 257–283.

Edwards, Mark W., *On some „answering" expressions in Homer*, în *Classical Philology*, 64(1969), p. 81–87.

Elliott, Ralph W.V., *Byrthnoth and Hildebrand. A study in heroic technique*, în *Comparative literature*, 14(1962), p. 53–70.

Else, Gerald F., *Homer and the Homeric Problem*. The University of Cincinnati, 1965. Lectures in memory of Louise Taft Semple.

Emeneau, M.B., *Oral poets of South India — the Todas*, în *Journal of American Folklore*, 71(1958), nr. 281, p. 312–324.

Faragó, József és Jagamas János, *Moldvai Csángó népdalok és népballadák*, București, [1954].

Fleischer, Wolfgang, *Das Uzbekische heroische Volksepos*. Bericht über das gleichnamige Werk von V.N. Schirmunski — Ch.T. Sarifow, în *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 80(1958), p. 111–156.

Flocon, Albert, *Universul cărților*. Studiu istoric de la origini pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Cu o postfață de Barbu Theodorescu, București, 1976.

Fochi, Adrian, *Mioriţa. Tipologie, circulaţie, geneză, texte*, Bucureşti, 1964.
Fochi, Adrian, *Das Doitschin-Lied in der südosteuropäischen Volksüberlieferung*, I—II, în *Revue des études sud-est européennes*, 3(1965), p. 229—268, 465—511.
Fochi, Adrian, *Nicolae Iorga şi folclorul*, în *Revista de etnografie şi folclor*, 11(1966), p. 451—464.
Fochi, Adrian, *Cîntecul Plevnei în folclorul sud-est european* (Cu privire specială asupra versiunii româneşti), în vol.: *Relaţii româno-bulgare de-a lungul veacurilor (sec. XII—XIX). Studii*, vol. I, Bucureşti, 1971, p 401—431.
Fochi, Adrian, *A.D. Xenopol şi problemele folclorului*, în vol. *A.D. Xenopol. Studii privitoare la viaţa şi opera sa*, Bucureşti, 1972, p. 357—366.
Fochi, Adrian, *Recherches comparées de folklore sud-est européen*, Bucureşti, 1972.
Fochi, Adrian, *Le motif poétique „L'épreuve de l'amour" dans le folklore sud-est européen*, în *Revue des études sud-est européennes*, 12(1974), p. 245—266; 13(1975), p. 15—39.
Fochi, Adrian, *On present-day aspects of the oral problem*, în *Cahiers roumains d'études littéraires*, 1977, nr. 1, p. 4—13.
Fochi, Adrian, *„Mitologicale"*, în *Revista de etnografie şi folclor*, 23(1978), p. 17—36.
Fontanier, Pierre: *Figurile limbajului*. Trad. rom., Buc., 1977.
Fränkel, Hermann, *Die homerischen Gleichnisse*, Göttingen, 1921.
Friedman, Albert B., *The formulaic improvisation. Theory of ballad tradition. A counterstatement*, în *Journal of American folklore*, 74(1961), nr. 292, p. 113—115.
Fry, Donald K, *Old English formulas and systems*, în *English studies*, 48(1967), p. 193—204.
Fry, Donald K., *Old English formulaic themes and type-scenes*, în *Neophilologus*, 52(1968), p. 48—53.
Fry, Donald K., *Variation and economy in Beowulf*, în *Modern Philology*, 65(1968), p. 353—356.
Fry, Donald K., *Themes and type-scenes in Elene 1—113*, în *Speculum*, 44(1969) p. 35—45.
Gáldi, Ladislau, *Introducere în stilistica literară a limbii române*, Bucureşti, 1976.
Gallavotti, Carlo, *I documenti micenei e la poesia omerica*, în vol. *Atti del convegno internazionale sul tema: La poesia epica e la sua formazione*, p. 79—89.
Gaţak, V.M., Восточнороманский героический эпос, Moscova, 1967.

Gaţak, V.M., Эпический певец и его текст în vol. *Текстологическое изучение эпоса*, Moscova, 1971.
Genette, Gérard: *Figuri*. Trad. rom., Buc., 1978, vol. I.
Gesemann, Gerhard, *Studien zur südslavischen Volksepik*, Reichenberg, 1926.
Gizelis, Gregory, *A neglected aspect of creativity of folklore performers. „Creativity varies in degree and in kind"*, în *Journal of American Folklore*, 86(1973), nr. 340, p. 167—172.
Graur, Al., *Locul adjectivului în românește*, în *Viața românească*, 30(1938), nr. 12, p. 75—81.
Graur, Al., *Locul adjectivului*, în *România literară*, 2(1969), nr. 44, p. 14.
Greenfield, Stanley B., *The formulaic expression of the theme of „exile" in anglo-saxon poetry*, în *Speculum*, 30(1955), p. 200—206.
Greenfield, Stanley B., *Geatish history: poetic art and epic quality in Beowulf*, în *Neophilologus*, 47(1963), p. 211—217.
Grinţer, P.A., *Древнеиндийский эпос*, Moscova, 1974.
Grupul μ: *Retorică generală*. Trad. rom., Buc., 1974.
Hainsworth, J.B., *Structure and content in epic formulae: the question of the unique expression*, în *The classical quarterly*, 58 (1964), p. 155—164.
Hainsworth, J. B., *The flexibility of the Homeric formula*, Oxford, 1968.
Hanoteau, A., *Poésies populaires de Kabylie*, Paris, 1867.
Hasdeu, B. Petriceicu, *Cărţile poporane ale românilor în secolul XVI în legătură cu literatura populară cea nescrisă*, Bucureşti, 1879.
Haymes, Edward R., *Mündliches Epos in Mittelhochdeutscher Zeit*, Erlangen, 1969.
Haymes, Edward R., *A bibliography of studies relating to Parry's and Lord's oral theory*, Cambridge, 1973.
Herovanu, E., *Cîntece şi cîntăreţi*, în Povestea, 1(1899), nr. 1.
Herseni, Traian, *Literatură şi civilizaţie*. Încercare de antropologie literară Bucureşti, 1976.
Holland, William E., *Formulaic diction and the descent of a middle English romance*, în *Speculum*, 48 (1973) p. 89—109.
Hunjak, Djurdjca, *Tipologija ponavljanja u epskoj narodnoj pjesmi*. În *Giurmime albanologjike*, folklor dhe etnologji, III, 1973. Pristinë, 1975, p. 55—68.
Ingarden, Roman: *Studii de estetică*. Trad. rom., Buc, 1978.
Ionescu, Liliana, *Paralelismul în lirica populară*, în vol. *Studii de poetică, şi stilistică*, Bucureşti, 1966, p. 48—68.
Iordan, Iorgu, *Limba română actuală*. O gramatică a „greşelilor", Iaşi, 1943
Iorga, Nicolae *La littérature populaire source de haute littérature*, Paris, 1925.

Iorga, Nicolae, *Istoria literaturii românești*. Introducere sintetică, București, 1929.

Izvoare privind istoria României, I. De la Hesiod la Itinerarul lui Antoninus București, 1964.

Jakobson, Roman und P. Bogatyrev, *Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens*, în vol. Roman Jakobson, *Selected writings*, Hague-Paris, 1966, vol. IV, p. 1—15.

Jarník, Ion Urban, *Însemnări cu privire la limba basmelor poporane românești*, Bîrlad, 1913 (Biblioteca revistei *Ion Creangă*, nr. 3).

Jirmunski, V. M., *Тюркский героический эпос* Leningrad, 1974.

Jones, James H., *Commonplaces and memorization in the oral tradition of the English and Scottish popular ballads*, în *Journal of American folklore*, 74 (1961), nr. 292, p. 97—112.

Kayser, Wolfgang, *Opera literară. O introducere în știința literaturii*. Traducere românească, București, 1979.

Kirk, G. S., *Homer and modern oral poetry: some confusions*, în *The classical quarterly*, 54 (1960), p. 271—281.

Kirk, G. S., *The songs of Homer*, Cambridge, 1962.

Koller, Hermann, *Das kitharodische Prooimion*, Eine formgeschichtliche Untersuchung, în *Philologus*, 100 (1956), p. 159—205.

Kovács Agnes, *Fremdsprachige Stereotypen, Spruch-und Gesangseinlagen in Prosatexten der Volksdichtung in der Muttersprache*, în *Acta ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 21(1972), nr. 1—2, p. 109—125.

Kramer, S.N., *Istoria începe la Sumer*, București, 1963.

Kramer, Samuel Noah, *Sumerian epic literature*, în vol. *Atti del convegno internazionale sul tema: La poesia epica e la sua formazione*, p. 825—838.

Lang, Mabel, L., *Homer and oral techniques*, în *Hesperia, journal of the American School of classical studies at Athens*, XXXVIII, 1969, p. 159—168.

Lăutarii noștri, în *Familia*, 24(1888), p. 491.

Leiffholdt, F., *Etymologische Figuren im Romanischen*, Erlangen, 1884.

Lévi-Strauss, Claude, *Structure et dialectique*, în vol. *For Roman Jakobson. Essays on the occasion of his sixtieth birthday*, Hague, 1956.

Lips, Iulius E., *Obîrșia lucrurilor. O istorie a culturii omenirii*, București, 1960.

Lord, Albert B., *Homer, Parry, and Huso*, în *American Journal of Archaeology*, 52 (1948), p. 34—44.

Lord, Albert Bates, *Avdo Mededović, guslar*, în *Journal of American folklore*, 69(1956), p. 320—330.

Lord, Albert Bates, *The role of sound patterns in Serbocroatian Epic*, în vol. *For Roman Jakobson*, p. 301—305.

Lord, Albert B., *The singer of tales*, Cambridge, 1960. Vezi și recenzia lui William Whallon, în *Comparative literature*, 14(1962), p. 399—402.

Lord, Albert B., *Homer as oral poet* în *Harvard studies in classical philology*, 72(1968), p. 1—46.

Lord, Albert Bates, *Tradition and the oral poet: Homer, Huso and Avdo Medjedović*, în vol. *Atti del convegno internazionale sul tema: La poesia epica e la sua formazione*, p. 13—28.

McDowell, John H., *The Mexican corrido. Formula and theme in a ballad tradition*, în *Journal of American folklore*, 85(1972), nr. 337, p. 205—220.

McGalliard, John C., *The complex art of Beowulf*, în *Modern philology*, 59(1962), p. 276—282.

Magoun, Francis P. *Oral-formulaic characters of Anglo-Saxon narrative poetry*, în *Speculum*, 28(1953), p. 446—465.

Magoun, Francis P.Jr., *Bede's story of Caedman: The case history of an Anglo-Saxon oral singer*, în *Speculum*, 30(1955), p. 49—63.

Magoun, Francis P., *Béowulf A': a folk-variant*, în *Arv, journal of Scandinavian Folklore*, 14(1958), p. 95—101.

Marcus, Solomon, *La sémiotique formelle du folklore. Approche linguistico-mathématique*. Sous la direction de ... București, 1978. Vezi și ediția română din 1975.

Marienescu, At. M., *Mărcea Giuca*, în *Familia*, 2(1866), p. 481—482.

Marzullo, Benedetto, *Il problema omerico*, Firenze, 1952.

Mavrodi, Al., *Lăutarii Iașului*, în *Moldova*, 1(1901), nr. 2.

Mazon, Paul: *Introduction à l'Iliade*. Avec la collaboration de Pierre Chantrain et Paul Collart, Paris, 1959.

Meyer, P., *Mélanges de poésie francaise*, în *Romania*, 6(1877), 499.

Menéndez Pidal, R., *Los romances de América y otros estudios*, Buenos Aires, 1939.

Menéndez Pidal, R., *Romancero hispanico (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoria y historia*, Madrid, 1953, vol. I.

Menéndez Pidal, R., *Cantar de mio Cid*. Texto, gramática y vocabulario, Cuarta parte: Texto del Cantar y adiciones, Madrid, 1956.

Mihalcea, Gheorghe C., *La fîntîna de sub deal. Folclor poetic nord-dobrogean*, Tulcea, 1971.

Miklosich, Franz, *Die Darstellung im slavischen Volksepos*, Viena, 1890.

Milá y Fontanals, D. Manuel, *De la poesia heroico-popular castellana*. Estudio precedido de una oracion acerca de la literatura española, Barcelona, 1874.

Munteanu, Aurel: *Flori de nufăr*. Culegere de folclor literar din județul Tulcea, Tulcea, 1973.

Murko, Mathias, *La poésie populaire épique en Yougoslavie au début du XX-e siècle*, Paris, 1929.

Murko, Matija, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*. Putovanja u godinama 1930—1932. Zagreb, 1951, vol. I—II.

Myres, John L., *Homer and his critics*, Londra, 1958.

Nagler, Michael N., *Spontaneity and Tradition. A study in the oral art of Homer*, Univ. of California Press, 1974.

Nasta, Mihail și Sorin Alexandrescu, *Poetică și stilistică. Orientări moderne*. Prolegomena și antologie, București, 1972.

Neculce, Ion, *Letopisețul Țării Moldovei și O samă de cuvinte*. Ediție îngrijită, cu glosar, indice și o introducere de Iorgu Iordan, București, 1955.

Niculescu, Radu, *Constante în structura cîntecului epico-liric din Transilvania, Crișana și Maramureș. „Cîntecul lui Vălean"*, în vol. *Studii de poetică și stilistică*, București, 1966, p. 114—163.

Niculescu, Radu, *Actualitatea problematicii oralității folclorice*, în *Revista de etnografie și folclor*, 15(1970), p. 243—247.

Notopoulos, James A.: *Originality in Homeric and Akritan formulae*, în *Laografia*, 1959, p. 423—431.

Notopoulos, James A., *Homer, Hesiod and the Achaean heritage of oral poetry*, în *Hesperia, journal of the American school of classical studies at Athens*, 29(1960), 177—197.

Notopoulos, James A., *The Homeric hymns as oral poetry; a study of the post-Homeric oral tradition*, în *American journal of philology*, 83(1962), p. 337—368.

Nougayrol, Jean, *L'épopée babylonienne*, în vol. *Atti del convegno internazionale sul tema: La poesia epica e la sua formazione*, p. 839—858.

Obra del Cançoner popular de Catalunya. Materials, Barcelona, 1926—1929.

Olrik, Axel, *Epic laws of folk narrative*, în vol. *The study of folklore* de Alan Dundes, Univ. of California at Berkeley, 1965, p. 129—141.

O'Nolan, K., *Homer and Irish heroic narrative*, în *The classical quarterly*, 63(1969), p. 1—19.

Onu, Liviu, *Unele probleme ale imperfectului românesc*, în vol. *Omagiu lui Iorgu Iordan cu prilejul împlinirii a 70 de ani*, București, 1958, p. 645—660.

Oral literature. Seven Essays. Edited by J.J. Duggan. Edinburgh and London. Scottish Academic Press, 1975.

Ortiz, Ramiro, *Lăutari e giullari*, în vol. *Omagiu lui I. Bianu din partea colegilor și foștilor săi elevi*, București, 1927, p. 263—276.

Ortutay Gyula, *Principles of oral transmission in folk culture (variations affinity)*, în *Acta ethnographica*, 8(1959), p. 175—221.

Page, Denys, L, *History and the Homeric Iliad*, Berkeley and Los Angeles, 1959.

Pagliaro, Antonino, *Origini liriche e formazione agonale dell'epica greca* in vol. *Atti del convegno internazionale sul tema: La poesia epica e la sua formazione*, p. 31—58.

Papahagi, Tache, *Paralele folclorice*, București, 1970.

Papasoglu, D., *Lăutarii în România*, în *Pressa*, 4(1871), p. 387.

Parry, Anne Amory, *Homer as artist*, în *The classical quarterly*, 65(1971) p. 1—15.

Parry, Milman, *L'épithète traditionnelle dans Homère*. Essai sur un problème de style homérique, Paris, 1928.

Parry, Milman, *Studies in the epic technique of oral verse-making. I. Homer and Homeric style*, în *Harvard studies in classical philology*, 1930, p. 73—147.

Parry, Milman, *Studies in the epic technique of oral verse-making. II. The Homeric language as the language of an oral poetry*, în *Harvard studies in classical philology*, 1932, p. 1—50.

Pentikäinen, Juha, *Structural patterns of an oral repertoire*, în *Cahiers roumains d'études littéraires*, 1977, nr. 1, p. 23—40.

Peukert, Herbert, *Die Funktion der Formel im Volkslied*, în vol. *Poetics*, Varșovia, 1961, p. 525—536.

Philimon, N.M., *Lăutarii și compozițiunile lor*, în *Buciumul*, 2(1864), p. 1241—1242.

Plisețkii, M.M., *Роль памяти в фольклорном процессе*, în vol., *Проблемы фольклора*, Moscova, 1975.

Pop, Mihai: *Caracterul formalizat al creațiilor orale*, în *Secolul XX*, 1967, nr. 5.

Pop, Mihai, *Îndreptar pentru culegerea folclorului*, București, 1967.

Propp, V. I., *Morfologia basmului*, București, 1970.

Proverbe românești. Ediție alcătuită, prefață, glosar și indici de George Muntean, București, 1967.

Pușcariu, Sextil, *Limba română. I. Privire generală*, București, 1976.

Radloff, W., *Proben der Volkslitteratur der nördlichen Türkichen Stämme*, gesammelt und übersetzt von ... V. Teil: Der Dialekt der Kara-Kirgisen, St. Petersburg, 1885.

Reinhardt, Karl, *Die Ilias und ihr Dichter*. Herausgegeben von Uvo Hölscher, Göttingen, 1961.

Renzi, Lorenzo, *Canti narrativi tradizionali romeni. Stdio e testi*, Firenze, 1969.

Richards, I. A.: *Principii ale criticii literare*. Trad. rom., Buc., 1974.

Riemschneider, Margarete, *Homer. Entwicklung und Stil*, Leipzig, 1952.

Ribnikov, P. N., *Народныя былины, старины и побывальщины* Moscova, 1861—1867.

Rogers, H., L.: *The crypto-psychological character of the oral formula*, în *English studies*, 47(1966), p. 89—102.

Roncaglia, Aurelio, *Come si presenta oggi il problema dele canzoni di gesta*, în vol. *Atti del convegno internazionale sul tema: La poesia epica e la sua formazione*, p. 277—297.

Rosenberg, Bruce A., *The formulaic quality of spontaneous sermons*, în *Journal of American Folklore*, 83(1970), nr. 327, p. 3—20.

Rosetti, Al., *Câteva precizări asupra literaturii române*, București, 1972.

Rosetti, Al., *Limba descîntecelor românești*, București, 1975.

Ross, James, *Formulaic composition in Gaelic oral literature*, în *Modern philology*, 57(1969), p. 1—12.

Roșianu, Nicolae, *Stereotipia basmului*, București, 1973.

Rychner, Jean, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, 1955.

Sandfeld, Kr.-Hedvig Olsen, *Syntaxe roumaine. I. Emploi des mots à flexion*, Paris, 1936.

Seemann, Erich, *Volkslied*, în vol. *Deutsche Volkskunde* herausgegeben von, John Maier, Berlin-Leipzig, 1926.

Seemann Erich, *Ballade und Epos*, în *Schweizerisches Archiv für Volkskunde*, 52(1956), p. 147—183.

Serbocroatian heroic songs. Collected by Milman Parry, edited and translated by Albert Bates Lord. Volume one. Novi Pazar. English translations, Cambridge, 1954.

Severyns, A., *Homère*, Bruxelles, 1945—1948. vol. I—III.

Siciliano, Italo, *Il problema della formazione dell'epopea carolingia*, în vol. *Atti del convegno internazionale sul tema: la poesia epica e la sua formazione*, p. 263—275.

Speranția, Th. D., *Introducere în literatura populară română*. Studiu comparativ, București, 1904.

Speranția, Th.D., *Mioriția și Călușarii, urme de la daci și alte studii de folclor*, București, 1914.

Stahl, Henri, H., *Controverse de istorie socială românească*, București, 1969.

Stein, Herbert von, *Dichtung und Musik im Werk Richard Wagners*, Berlin, 1962.

Steinitz, W., *Der Parallelismus in der Finnisch-Karelischen Volksdichtung*. Untersucht an den Liedern des Karelischen Sängers Arhippa Perttunen, Helsinki, 1934 (FFC, nr. 115).

Stevick, Robert D., *The oral-formulaic analyses of old English verse*, în *Speculum*, 37(1962), p. 382—389.

Sulică, Nicolae, *Antropomorfisme și antiantropomorfisme în limba română*. Brașov, 1900. (Retipărire din *Gazeta Transilvaniei*).

Șklovski, Viktor: *Despre proză*. Trad. rom., Buc., 1975, vol. I.
Taloș, Ion, *La relation oral-écrit-oral dans l'étude du folklore roumain*, în *Cahiers roumains d'études littéraires*, 1977, nr. 1, p. 41—52.
Taylor Culbert, *Narrative technique in Beowulf*, în *Neophilologus*, 47(1963), p. 50—61.
Tănase, Eugen, *Locul determinantului adjectiv calificativ, în limbile romanice cu specială privire asupra limbii române*, în *Revista de filologie romanică și germanică*, 6(1962), p. 85—104.
Teodorescu, G. Dem., *Petrea Crețul Șolcanu, lăutarul Brăilei*, București, 1884.
Teodorescu, Ștefan, *Die formelhaften Wendungen bei Homer*. Inaugural Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der philosophischen Fakultät (I. Sektion) der Ludwig-Maximilians-Universität zu München. București, 1941.
Tiersot, Julien, *Chansons populaires recueillies dans les Alpes Françaises (Savoie et Dauphiné)*, Grenoble, 1903.
Tomașevski, Boris: *Teoria literaturii. Poetica*. Trad. rom., Buc., 1973.
Țapu, Hristea N., *Scripcarul Șerban*. Nuvelă populară, în *Revista liceului „Unirea" din Focșani*, 1(1900), p. 65—78.
Uchov, P.D., *Атрибуции русских былин*. Moscova, 1970.
Ureche, Grigore: *Letopisețul Țării Moldovei*. Ediție îngrijită, studiu introductiv, indice și glosar de P.P. Panaitescu, București, 1955.
Ursache, Petru, *Poetică folclorică*, Iași, 1976.
Van Leeuwen J.F., J., *Enchiridium dictionis epicae*, Lugduni Batavorum, 1918.
Vansina, Jan, *La tradicion oral*. Traduccion de Miguel Maria Llongueras, Barcelona, 1966.
Vasilenko, S.I.—V.M. Sidelnikov, *Устное поэтическое творчество русского народа. Хрестоматия*, Moscova, 1954.
Vianu, Tudor, *Problema stilistică a imperfectului*, în vol. *Arta prozatorilor români*, București, 1977.
Vicol, Adrian, *Recitativul parlato în cîntecele epice românești*, în *Revista de etnografie și folclor*, 21(1976), p. 21—37.
Visaret e kombit, Tirana, 1937, vol. I.
Volkelt, Johannes: *Estetica tragicului*. Trad. rom., Buc., 1978.
Vrabie, Gh., *Folclorul. Obiect, principii, metodă*, București, 1947.
Vrabie, Gh., *Balada populară română*, București, 1966.
Vrabie, Gheorghe, *Folcloristica română*, București, 1968.
Waldron, Ronald A., *Oral-formulaic technique and Middle English alliterative poetry*, în *Speculum*, 32(1957), p. 792—804.

Weingartner, Russell, *Stylistic analysis of an anonymous work: The old French lai Guingamor*, în *Modern philology*, 69(1971), p. 1—9.
Wellek, René-Austin Warren, *Teoria literaturii*, București, 1967.
Whallon, William, *Formulas for heroes in the Iliad and in Beowulf*, în *Modern philology*, 63(1965), p. 95—104.
Wishard Armin, *Composition by formula and theme in the Middle High German Spielmannsepik*, Oregon Univ. Diss., 1970.
Whitman, Cedric H., *Homer and the heroic tradition*, Cambridge, 1958.
Yen, Alsace, *On Vladimir Propp and Albert B. Lord: their theoretical differences*, în *Journal of American folklore*, 86(1973), nr. 340, p. 161—166.
Zamfirescu, Duiliu, *Poporanismul în literatură*. Discurs de recepție la Academia Română, București, 1909.
Zdrenghea, M., *În legătură cu topica obiectului direct și a celui indirect*, în *Analele științifice ale Universității „Al.I. Cuza" din Iași, Științe sociale*, 4(1958), p. 205—209.

2. *CULEGERI*

Alecsandri = Vasile Alecsandri, *Poezii populare ale românilor*. Ediția Gh. Vrabie, București, 1965, vol. I—II.
Alexici = G. Alexici, *Texte din literatura poporană română*, Budapesta, 1899 (vol. I); București, 1966 (vol. II: ediția I. Mușlea).
Amzulescu = Al.I. Amzulescu, *Cîntece bătrînești*, București, 1974.
Amzulescu-Ciobanu = Al. Amzulescu-Gh. Ciobanu, *Vechi cîntece de viteji*, București, 1956.
Apostolescu = Marin I. Apostolescu, Balade populare, culese de ..., vol. I, Alexandria, 1912 (Biblioteca folcloristică, nr. 12).
Balade populare, București, 1954. (B.p.t.).
Bălășel = Teodor Bălășel, *Versuri populare române. Ceremonioase*, vol. I, cart. I, Craiova, f.a.
Bibicescu = I.G. Bibicescu, *Poezii populare din Transilvania*, București, 1970.
Bîrlea = Ion Bîrlea, *Literatură populară din Maramureș*, ediție îngrijită și st. intr. de Iordan Datcu, București, 1968, vol. I—II.
Bologa = Vasile Bologa, *Poezii poporale din Ardeal*. O mie bucăți culese intre anii 1880—1905, Sibiu, 1936.
Brăila = *Studii de etnografie și folclor din zona Brăilei, Brăila, 1975.*
Brăiloiu = Const. Brăiloiu, *Cîntece bătrînești din Oltenia, Muntenia, Moldova și Bucovina*, București, 1932.
Brediceanu = Tiberiu Brediceanu, *Melodii populare românești din Banat*. Ediția Constantin Zamfir, București, 1972.

Bud = Tit Bud, *Poezii populare din Maramureș*, București, 1908.

Bugnariu = Iuliu Bugnariu, *Muza someșană. Poezii poporale române din jurul Năsăudului*, Gherla, 1892.

Burada = Teodor T. Burada, *O călătorie în Dobrogea*, Iași, 1880.

Candrea-Densusianu = I.A. Candrea și Ov. Densusianu, *Din popor. Cum grăiește și simte țăranul român*, București, 1908. (B.p.t. nr. 351–352).

Cătană = Gheorghe Cătană, *Balade poporale din gura poporului bănățean*, Brașov, 1916.

Ciaușanu-Fira-Popescu = G.F. Ciaușanu, G. Fira și C.M. Popescu, *Culegere de folclor din jud. Vîlcea și împrejurimi*, București, 1928.

Ciobanu = Costică Ciobanu-Plenița, *Cuvîntări adînci. Cîntece din vechime culese dintr-un colț al Olteniei*, Craiova, 1909.

Costin = Lucian Costin, *Mărgăritarele Banatului*, Timișoara, 1926.

Densusianu = Ovid Densusianu, *Flori alese din cîntecele poporului*, București, 1920.

Densușianu = Nic. Densușianu, *Vechi cîntece și tradiții populare românești*. Ediția I. Oprișan, București, 1975.

Diaconu = Ion Diaconu, *Folclor din Rîmnicul-Sărat*, Focșani, 1933–1948, vol. I–III.

Diaconu, Vrancea = Ion Diaconu, *Ținutul Vrancei*, București, 1969, vol. I–II.

Dijmărescu = Antonie Dijmărescu, *Cîntări din Gorj*. în vol. *Cîntec din bătrîni*, Tîrgu Jiu, 1969.

Dumitrescu = Angela Dumitrescu, *Balade oltenești*, Craiova, 1967.

Făgețel = C.S. Făgețel, *Verde și iar verde (Culegeri populare)*, Craiova, 1909.

Friedwagner = Mathias Friedwagner, *Rumänische Volkslieder aus der Bukowina*, Würzburg, 1940.

Furtună = D. Furtună, *Cîntece bătrînești din părțile Prutului*, București, 1927.

Furtună, Izvodiri = D. Furtună, *Izvodiri din bătrîni*, București, 1973.

Georgescu = Marin Georgescu -Zenobia Georgescu, *Flori de cîmp. Folclor din Oltenia*, Craiova, 1969.

Georgescu-Tistu = N. Georgescu-Tistu, *Folclor din județul Buzău*, București, 1928.

Giuglea-Vîlsan = G. Giuglea-G. Vîlsan, *De la românii din Serbia. Culegere de literatură populară*, București, 1913.

G. Dem. = G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, București, 1885.

Hodoș = Enea Hodoș, *Poezii poporale din Banat. II. Balade*, Sibiu, 1906. (Biblioteca poporală a Asociațiunii, nr. 25).

Jarnik-Bîrseanu = Ioan Urban Jarník și Andrei Bîrseanu, *Doine și strigături din Ardeal*. Ediția Adrian Fochi, București, 1968.

Locusteanu-Mitu-Popescu = Marcel Locusteanu, Ilie Mitu, Aurelian I. Popescu, *Cîntec vechi din Oltenia*, Craiova, 1967.

Manolache = C. Manolache, *Folclor din Prahova*, Ploiești, 1972.

Marian = S.Fl. Marian, *Poezii poporale române*, Cernăuți, 1873—1875, vol. I—II.

Marienescu = Atanasie Marian Marienescu, *Poezii populare din Transilvania*, București, 1971.

Mateescu = C.N. Mateescu, *Balade adunate* de ... Cu o prefață de N. Iorga, Vălenii de Munte, 1909.

Mihalcea = Gheorghe C. Mihalcea, *La fîntîna de sub deal. Folclor poetic nord-dobrogean*, Tulcea, 1971.

Mohanu = C. Mohanu, *Fîntîna dorului. Poezii populare din Țara Loviștei*, București, 1975.

Munteanu = Aurel Munteanu, *Flori de nufăr. Culegere de folclor literar din județul Tulcea*, Tulcea, 1973.

Nițu = Marin D. Nițu, *Cîntece oltenești*, Craiova, 1933.

Pamfile = Tudor Pamfile, *Cîntece de țară*, București, 1913.

Pamfile, Cîntece = Tudor Pamfile, *Cîntece bătrînești, doine, mustrări și blesteme*, Tecuci, 1926.

Papahagi = Tache Papahagi, *Graiul și folclorul Maramureșului*, București, 1925.

Păsculescu = Nicolae Păsculescu, *Literatură populară românească*, București, 1910.

Plopșor = C.S. Nicolaescu-Plopșor, *Monografia județului Dolj*, Craiova, 1944. Vol. I—II.

Pompiliu = Miron Pompiliu, *Literatură și limbă populară*. Ediția Vasile Netea, București, 1967.

Pop = Dumitru Pop, *Folclor din Bihor*, Oradea, 1969.

Popescu = A.I. Popescu, *Cîntece bătrînești din Oltenia*, Craiova, 1970.

Popovici = Iosif Popovici, *Poezii populare române. Vol. I. Balade populare din Banat*, Oravița, 1909.

Rădulescu-Codin = C. Rădulescu-Codin, *Din Muscel. Cîntece poporane*, vol. I, București, 1896.

Rădulescu-Codin, Chira-Chiralina = C. Rădulescu-Codin, *Chira Chiralina, Cîntece bătrînești*, București, [1916].

Rădulescu-Codin, Literatură = C. Rădulescu-Codin, *Literatură, tradiții și obiceiuri din Corbii Muscelului*, București, 1929.

Sandu-Timoc = Cristea Sandu-Timoc, *Cîntece bătrînești și doine*, București, 1967.

Sevastos = Elena Didia Odorica Sevastos, *Cîntece moldovenești*, Iași, 1888.

Teleorman = *Folclor din Teleorman*. Culegere realizată sub îngrijirea Inspectoratului județean, Alexandria, f.a.

Tocilescu = Gr.G. Tocilescu, *Materialuri folcloristice*, București, 1900, Vol. I, 1—2. Vezi și Grigore G. Tocilescu-Cristea N. Țapu *Materialuri folclorice*, ediție critică și studiu introductiv, de Iordan Datcu Buc., Ed. Minerva, 1980, I, XLIV+449 I

Ţiplea = Al. Ţiplea, *Poezii populare din Maramureş*, Bucureşti, 1906.

Ugliş = Petre Ugliş-Delapecica, *Poezii şi basme populare din Crişana şi Banat*, Bucureşti, 1968.

Vasiliu = Alexandru Vasiliu, *Cîntece, urături şi bocete de ale poporului*, Bucureşti, 1909.

Vîrcol = V. Vîrcol, *Graiul din Vîlcea*, Bucureşti, 1910.

Voronca = Elena Niculiţă-Voronca, *Datinile şi credinţele poporului român adunate şi aşezate în ordine mitologică*, Mihalcea, 1903.

Voronca, Studii = Elena Niculiţă-Voronca, *Studii în folclor*, Bucureşti, 1908.

FM = *Folclor din Moldova*, Bucureşti, 1969, vol. I—II.

FOM = *Folclor din Oltenia şi Muntenia*, Bucureşti, 1967—1970, vol. I—V.

FT = *Folclor din Transilvania*, Bucureşti, 1962—1969, vol. I—IV.

Anuarul Arhivei de folclor, Cluj, 1(1932)—7(1945).

Comoara satelor, Blaj, 1(1923)—5(1927).

Ethnos, Focşani, 1(1941)—2(1943).

Grai şi suflet, Bucureşti, 1(1923)—7(1937).

Ion Creangă, Bîrlad, 1(1908)—8(1916).

Izvoraşul, Bistriţa-Mehedinţi, 1919—1940.

Şezătoarea, Fălticeni, 1(1892)—25(1929).

BCUIAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

RÉSUMÉ

Ce n'est pas et cela n'a jamais été un secret pour personne qu'entre la création écrite et celle orale d'un peuple il existe des différences profondes et significatives, qui leur confèrent des statuts à part dans l'ensemble de la culture nationale. Mais lors'qu'on essaye de préciser la nature et, surtout, de déterminer les causes de ces différences — et les efforts, souvent louables, dans ce sens n'ont pas manqué — les difficultés commencent.

C'est à peine dans la troisième décennie de ce siècle que l'Américain Milman Parry, en partant des études classiques, a entrevu la voie qu'il convient d'adopter pour parvenir à une juste compréhension des choses. Il a découvert que ce qui caractérise la création orale, c'est ce que l'on nomme le „style oral", un système de création basé sur le concept de „formule". Le disciple de Parry, Albert Bates Lord, a développé les idées de son maitre dans un ouvrage devenu célèbre, *The Singer of Tales*, de sorte que l'on est aujourd'hui en possession d'un instrument permettant d'approfondir et d'élargir notre connaissance de l'un des domaines les plus importants de l'activité humaine. Malheureusement, influencé par les tendances théoriques de la science et de la culture américaines d'alors, cet érudit ne s'est occupé que de l'aspect purement technique du problème, sans tenter la démarche décisive qui, de la technique, mène à l'esthétique. Mais, de toute façon, son livre ouvre de larges perspectives à l'étude de la création orale et représente incontestablement un modèle pour n'importe quelle recherche dans ce sens.

Le présent ouvrage ne constitue pas une simple tentative d'appliquer les thèses des deux auteurs américains au matériel épique roumain, mais vise à déterminer la variante roumaine d'oralité et à mener plus loin leurs recherches; finalement, à déterminer les fondements esthétiques du système. Un essai plutôt timide, mais non dépourvu de mérite, dans ce sens a été entrepris par le folkloriste italien Lorenzo Renzi qui, même s'il s'est trouvé dans l'impossibilité d'embrasser tous les aspects de la chanson épique traditionnelle roumaine, a pour le moins établi les

points essentiels de la nouvelle orientation qui s'impose et a, en fait, posé les bases de l'étude de l'oralité dans le folklore roumain.

Notre étude, qui est divisée en huit chapitres, a pour point de départ l'affirmation théorique d'une réalité encore ignorée en grande mesure, à savoir que le folklore est une forme de création spécifique, possédant ses lois et ses modalités propres, lesquelles dérivent de la condition orale de sa création et de son existence. Nous avons analysé attentivement les concepts sur lesquels s'appuie la théorie actuelle de l'oralité, en soulignant avec soin l'idée de la „flexibilité des formules" et celle de leur „caractère génératif". Nous avons examiné les opinions des différents chercheurs étrangers qui ont abordé le problème et nous avons, pour conclure, souligné le rapport dialectique qui existe entre tradition et innovation, culture et personnalité, collectif et individuel, général et particulier, constance et variabilité, avec toutes les conséquences qui découlent de ces rapports dans le cadre de la discipline philosophique de l'esthétique générale.

Le IIIe chapitre s'occupe des antécédents roumains du problème et de l'intervention susmentionnée de Lorenzo Renzi. Durant la période de formation du folklore roumain en tant que discipline scientifique autonome, des observations pertinentes ont été formulées en ce qui concerne l'art oral du peuple; on peut même parler d'une tradition propre et non dépourvue de valeur dans ce domaine, tradition illustrée par les noms de Barbu Delavrancea, Theodor Speranția, Nicolae Iorga, Constantin Brăiloiu. Il faut dire cependant que l'on n'est point arrivé, en Roumanie, à des formulations systématiques, que l'on s'est borné à des notations plus ou moins empiriques, sans une véritable vision d'ensemble ni le souci d'élaborer une méthode. Ces préoccupations malgré tout non négligeables, Lorenzo Renzi les a ignorées et il ne fait aucune allusion aux priorités roumaines dans la matière. Il part directement des thèses de Parry-Lord, qu'il enrichit d'ailleurs d'une notion nouvelle, celle du modèle métrico-grammatical, nommé par lui „schéma formulistique", modèle qui ne se rattache en rien au matériel lexical, mais représente une structure abstraite, susceptible n'importe quand d'innovation, de modification, de „flexibilité". C'est là un apport personnel de Lorenzo Renzi à la théorie de l'oralité, apport qui provient de sa prospection du matériel roumain et qui représente une contribution originale du folkloriste italien à la variante roumaine de la théorie de l'oralité. On lui doit encore une observation subtile au sujet de la formule roumaine, à savoir que celle-ci comporte une partie fixe et une partie mobile, en fonction de la césure médiane du vers, d'où des possibilités infinies de commutation entre les parties composantes d'une formule.

Toujours en rapport avec la théorie de l'oralité, telle qu'elle a été élaborée par Parry et Lord, le présent ouvrage apporte un point de vue nouveau, syncrétique, selon lequel le style oral ne se réfère pas seulement à l'aspect textologique de la chanson, mais aussi à son aspect musical; entre ces deux plans de la chanson

il s'établit des correspondances spécifiques qui, réunies, assurent „l'empreinte mnésique" et, par là, la survivance de la tradition. Nous avons analysé ainsi le rapport entre les dimensions des différentes variantes, considérant qu'il n'existe pas de variantes identiques, et cela non seulement en ce qui concerne plusieurs chanteurs, mais même chez un seul interprète. Il est démontré que les modifications apportées aux variantes durant la performance peuvent atteindre la proportion de 54%, sans entraîner pour autant l'aliénation du sujet. Nous avons analysé ensuite la situation spéciale de la variabilité du texte chanté par rapport à celui récité artificiellement. Dans le premier cas, l'interprète est libre de répéter, en vue de certains effets artistiques, une série de vers, de sorte que ses propres variantes n'auront jamais les mêmes dimensions. L'analyse montre que ces répétitions peuvent être de différentes natures: tantôt commandées par le texte, tantôt d'un caractère plutôt mécanique. Des répétitions particulièrement intéressantes sont celles des vers finaux des « lieux communs », c'est-à-dire des formules de portée plus ou moins universelle, le but de ces répétitions étant de souligner la différence entre le passage respectif et le contexte et, par là, le contenu du « lieu commun ».

Nous avons abordé ensuite un phénomène dû entièrement à l'oralité, à savoir le rapport entre le récitatif mélodique et le récitatif parlé. Ainsi qu'il est bien connu, c'est l'usage chez les Roumains, lorsqu'on chante une pièce épique, de faire alterner les deux formes de récitatifs; or, cette alternance n'est pas l'effet du hasard, mais a ses règles et ses traditions, qui ont fait l'objet d'études méritoires de la part d'Alexandru I. Amzulescu et d'Adrian Vicol. La présente recherche montre que certains chanteurs n'emploient que le récitatif mélodique, tandis que d'autres font alterner les deux formes de récitatif. Mais aucune performance ne comprend que le récitatif parlé, bien que dans une certaine région celui-ci tienne une place importante, allant jusqu'à 59% du morceau (précisons que cette forte proportion est sans rapport avec le sujet, mais correspond à une tradition locale). Un autre phénomène sur lequel nous nous sommes arrêté est celui de la parataxe, qui a lui aussi son origine dans l'oralité. Il est particulièrement marqué dans la chanson épique roumaine, car la parataxe suppose l'emploi de blocs monorimes à l'imparfait, qui est le temps spécifique pour la narration épique dans la poésie populaire, alors que dans le langage courant on emploie ordinairement le passé simple ou composé. La proportion des rimes à l'imparfait peut aller, chez certains chanteurs, jusqu'à 50%, mais en moyenne — fait d'autant plus significatif que le système favorise les improvisations et facilite par conséquent la performance — elle n'est que de 33%, ce qui prouve que les interprètes y ont recours avec sobriété et mesure. Cette situation s'explique par le fait que les chanteurs ont tendance à respecter les traditions plutôt qu'à innover: c'est pourquoi ils réservent ce moyen facile de création à certains moments de la chanson, et cela seulement lorsque la mélodie s'accorde au vers catalectique de 5 ou de 7 syllabes. De toute façon,

il faut retenir que, dans ce cas aussi, le folklore roumain recherche la concordance entre les deux plans, mélodique et textologique, de la chanson. En général, les rimes constituées par des imparfaits apparaissent dans la seconde partie de la chanson, lorsque l'interprète se hâte de tirer les conclusions. La partie initiale de la pièce est d'habitude plus proche de la tradition; sa partie finale, plus improvisée, plus libre. L'étude du phénomène explique pourquoi le style oral chez les Roumains a souvent été taxé d'« inconsistance »; en fait, elle a mis en lumière une « distorsion morphologique », expression par laquelle nous entendons l'emploi de formes verbales qui n'existent pas dans le langage courant, avec un sens du futur par rapport au passé de la narration, mais dans la forme de l'imparfait. Il y a là une fausse analogie. Et parce que ce phénomène n'a jamais été signalé jusqu'à ce jour, nous avons dressé la liste complète des cas, puisés dans le dernier recueil d'Al. I. Amzulescu, *Cîntece bătrînești*, București, 1974.

Nous arrivons ainsi au problème, plus technique, du vers. Le chanteur, c'est un fait bien connu, est obligé d'improviser des vers, un certain nombre de vers par unité de temps, donc à débit égal, de sorte qu'il est toujours à la limite du temps nécessaire pour réfléchir, choisir ses mots et préparer ses effets artistiques. Il ne peut ni revenir sur ce qu'il a dit afin d'améliorer son texte, ni jouer le rôle d'un simple phonographe répétant des vers appris par coeur. Constantin Brăiloiu a étudié tous les artifices mis en oeuvre par le chanteur au cours de sa performance pour produire des vers et il a souligné le rôle important joué par la mélodie dans ce processus. La présente étude confirme ces observations, tout en mettant en lumière des situations nouvelles de correspondance entre le texte et la musique et vice versa; finalement, il démontre une fois de plus — si cela était encore nécessaire — que la chanson populaire n'existe que lorsqu'elle est chantée.

Le dernier problème examiné dans ce chapitre porte sur le mode d'exécution de la chanson épique traditionnelle chez les Roumains, compte tenu du fait que chez nous les vers ne sont pas disposés en strophes et ne bénéficient donc pas d'un critère supérieur d'organisation. Malgré cela, la chanson épique roumaine connaît une alternance savante du jeu des instruments et du chant vocal, ou, pour être plus précis, elle pratique l'interruption du flux épique du texte par des interludes de musique instrumentale. Certains spécialistes soutiennent qu'entre la musique et le texte il existe une concordance obligatoire, dans le sens que les interludes musicaux auraient pour but de souligner les passages les plus importants du texte. Mais, s'il en était ainsi, ils apparaîtraient toujours au même endroit dans toutes les variantes d'une chanson, alors qu'en réalité ils apparaissent à des endroits différents, y compris dans les variantes dues à un même chanteur. On constate ainsi qu'entre les « couplets » du texte et ceux de la musique il n'y a point de concordance rigoureuse: celle-ci peut exister, mais elle peut tout aussi bien — et c'est même le cas le plus fréquent — faire défaut. Le chanteur ne subit donc,

à cet égard, aucune contrainte, rien qui l'entrave dans la réalisation de son morceau. Aucune des règles du système n'est obligatoire: elles sont facultatives, mais en fonction d'innombrables facteurs subjectifs qui favorisent l'inspiration créatrice et donnent naissance aux variantes. Cependant, après l'interlude instrumental, c'est l'usage que le flux narratif reprenne par un vers invocatif du type « Foaie verde ... » ou par un vers d'interrogation rhétorique, généralement lorsqu'un nouveau personnage entre en jeu. Il existe aussi, mais plus rarement, des cas où entrent en jeu les régles du parallélisme, le plus souvent sous forme d'une action triplée suivie d'un interlude musical; pourtant, même cela ne constitue pas une règle obligatoire, mais une simple alternative. Le chapitre s'achève par des considérations sur la « théâtralité » de la chanson, phénomène pour lequel on n'a pas découvert encore de moyens d'étude adéquats.

Le chapitre V est consacré aux modalités spécifiquement roumaines de composition des formules textologiques. Tout comme d'autres productions folkloriques, le conte par exemple, la chanson épique traditionnelle est subordonnée à certaines formules initiales et finales, qui constituent un véritable cadre stéréotype. Ces formules appartiennent, elles aussi, au style oral, c'est-à-dire qu'elles font partie du chant et non pas de la chanson. Entre le contenu de celle-ci et le leur il n'existe aucun rapport sémantique. Leur rôle consiste uniquement à annoncer qu'à partir de la chanson qui va suivre on quittera la réalité concrète pour le domaine de la fiction. Un tel rôle devrait, normalement, avoir pour effet l'invariabilité des formules. Or, il n'en est rien: notre étude a, au contraire, fait ressortir leur remarquable « flexibilité », autant d'un chanteur à l'autre que chez le même artiste. La formule initiale a d'habitude pour but de réclamer l'attention des auditeurs; celle finale, de solliciter une récompense pour le travail de l'artiste. Les formules ne sont en général pas bien longues, nous avons pourtant relevé un cas où elle représente 18% du volume de la chanson, presque un cinquième. Il et intéressant de noter que les formules font défaut dans les chansons au régime métrique de 5/6 syllabes. S'il est vrai que ce régime est relativement ancien, il faut en déduire que l'apparition des formules est de date relativement récente et qu'elles correspondent au régime métrique de 7/8 syllabes, considéré comme postérieur au premier.

En dehors des formules initiales et finales — comme dans les contes, mais dans une bien moindre mesure — la chanson épique connaît elle aussi certaines formules médianes. Il en est une qui s'impose tout particulièrement à notre attention, c'est la formule à « foaie verde ... ». En règle générale, l'hémistiche qui suit, après la césure, a une rime en -a, ce qui nous fait croire que cette formule a pour but de relancer l'action en favorisant l'improvisation à l'imparfait. Plus d'une fois, la formule est associée à une question rhétorique, posée à l'imparfait elle aussi, et constitue avec celle-ci un couple de vers qui inaugure un nouvel épisode de l'action.

Toutes les formules sont analysées dans l'ouvrage, à partir de la césure du vers et avec une insistance spéciale sur leur « flexibilité » par commutabilité. A cette occasion on relève une deuxième « inconsistance » du vers épique roumain, consistant dans le manque de rapport sémantique entre les hémistiches qui composent les exemples de formules.

L'étude se poursuit par d'autres genres de formules: en premier lieu, le syntagme substantif + adjectif. On constate ainsi la relative fixité de certains syntagmes, à partir soit du substantif principal, soit de l'attribut adjectival, surtout dans le cas des adjectifs de couleurs. L'auteur a analysé, par comparaison, les syntagmes correspondants des *bylines* russes, d'après le recueil de P.N. Rybnikov, pour le monde slave, et un certain nombre d'exemples pris dans le Chansonnier populaire de la Catalogne, pour la culture romane. Il resort de cette analyse que les formules russes sont plus fixes à la fois que les roumaines et que les ibériques. Le problème de la précédence de l'adjectif, auquel la linguistique romane accorde une grande importance, n'en a aucune dans le domaine qui nous occupe. Un problème bien plus important est celui du diminutif, tant substantival qu'adjectival. Cette opinion est justifiée par le fait que l'emploi du diminutif obéit en premier lieu à un but métrico-rythmique, le diminutif étant en général un tétrasyllabe qui couvre parfaitement l'un ou l'autre des hémistiches d'un vers. Il ne s'agit donc point, par l'emploi des diminutifs, de réaliser des effets artistiques spéciaux, mais uniquement de réaliser des vers, et cela le plus simplement possible. C'est un schéma utilisé si fréquemment qu'il frappe même l'auditeur le moins averti; aussi avons-nous fourni un grand nombre d'exemples de vers dont le premier hémistiche est une tétrasyllabe obtenue par la création d'un diminutif. Rien n'empêche d'ailleurs le seocond hémistiche d'être construit de même, dans le cadre d'un vers acatalectique. Ce modèle de vers, bien sûr avec le concours de la mélodie, est tellement tyrannique, que l'on rencontre même des vers formés de deux diminutifs tétrasyllabiques, alors que d'autres sont rallongés de 7 à 8 syllabes par différents procédés supplétifs, analysés eux aussi à l'endroit voulu. Notre étude montre clairement que le diminutif joue un rôle fondamental dans la composition du vers, en dehors de toute recherche d'effets sémantiques. Ce fait est d'autant plus évident dans les cas où le diminutif est accompagné de l'adjectif pléonastique *petit*. L'emploi du diminutif soulève encore un problème: étant donné qu'il s'agit de mots longs, lorsque ceux-ci sont placés au milieu du vers ils ne respectent plus la « loi fondamentale » qui veut que la césure de l'hémistiche se trouve toujours à la fin — et jamais à l'intérieur — d'un mot. Nous avons fourni de nombreux exemples de ce genre, qui illustrent l'« inconsistance » de cette « loi fondamentale ». Mais l'emploi du diminutif dans le folklore roumain est intéressant aussi par le transfert de l'accent sur la désinence du diminutif, ce qui facilite grandement l'introduction dans le vers de mots iambiques, qui s'intègrent difficilement dans le schéma ryt-

hmique roumain, lequel est fondamentalement trochaïque. C'est là un exemple de plus de la fonction éminemment métrico-rythmique des diminutifs, de leur utilité pour les habituelles improvisations de vers au cours de la chanson.

Les syntagmes numéral + substantif ont aussi leur fixité et leur utilité comme formules; cependant, le phénomène n'est pas dicté par des significations symboliques ou magiques, mais se rattache, ici encore, à des exigences métrico-rythmiques. L'analyse de toutes les associations de ce genre ne nous a révélé que peu d'éléments fixes. On attribue en général au nombre 3 une fonction nouménale, mais dans les exemples analysés le rôle de ce chiffre se réduit à celui d'un mot monosyllabique, d'une cheville facile à manier et dont la fréquence s'explique justement par sa brièveté et par son aptitude à porter ou à ne pas porter l'accent tonique. Le chiffre ne devient réellement intéressant que dans les structures narratives organisées selon le principe du triplement. Nous avons constaté ainsi que, si l'on se rapporte à l'anthologie attachée au catalogue d'Al.I. Amzulescu, plus de 10% des textes sont organisés selon une structure tripartite, ce qui confirme les observations d'Axel Olrik à ce sujet. Plus fréquents — et plus fixes aussi — sont les syntagmes comprenant des numéraux bisyllabiques, qui se comportent comme un pied métrique trochaïque habituel (voir les exemples avec les chiffres *două, şapte, nouă*). Ainsi, l'emploi des numéraux n'est pas déterminé, outre leur valeur mathématique proprement dite, par un quelconque sens symbolique, mais, tout comme dans le cas de l'adjectif, par des critères métrico-rythmiques.

Un autre syntagme qui s'est imposé comme schéma de formule est la « figure étymologique », une construction pléonastique dérivant d'une même racine verbale ou nominale. Cette formule — ainsi que l'a montré H.H. Stahl — a pénétré jusque dans nos formulaires de cour du moyen âge et nous l'avons relevée nous-même chez nos premiers chroniqueurs, dans des constructions identiques à celles que l'on rencontre dans la chanson épique. La preuve de l'oralité de telles formules, c'est qu'on les retrouve dans le folklore de tous les peuples. Pour les Slaves du sud, on en trouve des exemples chez Fr. Miklosić; nous en avons recueilli nous — même pour le folklore roman (italien, espagnol, portugais, français).

On rencontre aussi une série de formules dérivées de la couche métaphorique de la langue, laquelle a aussi influencé profondément le langage courant, en créant des expressions dans le genre des idiotismes, mais les exemples de cette catégorie sont moins nombreux que nous nous y serions attendu, ce qui prouve que la langue de nos chansons est une langue spécialisée, pourvue d'un statut semblable à celui que possède la langue littéraire par rapport à la langue roumaine dans son ensemble.

Parmi les schémas de formules les plus fréquents, nous avons étudié: l'anadiplose, l'anaphore et l'épiphore (avec, à fin de comparaison, des exemples pris dans des langues étrangères); le schéma à 3 rimes pour 2 vers (dans deux variantes),

qui font souvent partie de « lieux communs »; différentes espèces de parallélismes. (depuis le pléonasme jusqu'à l'antithèse); enfin, les simples répétitions lexicales

Certaines formules sont nées du besoin d'établir une correspondance entre le « plan de la narration » et le « plan du narrateur ». Ce sont des procédés dérivés de la tendance à actualiser le texte, qui pousse le chanteur à introduire dans le flux narratif des éléments concrets en rapport avec son auditoire ou avec sa performance elle-même. Par de telles formules — intrusions — apostrophes, imprécations, etc. — l'artiste exprime souvent son adhésion ou sa nonadhésion à la substance de la narration. Cela est parfois si habilement agencé que l'on ne sait plus si la formule appartient au juste à la chanson ou au chanteur.

Le chapitre VI est consacré au problème théorique des « lieux communs », typiques ou universels. Ce problème a été abordé chez nous par Theodor Speranția et par Vasile Bogrea Barbu Delavrancea voyait en lui un „grand arsenal national". Il s'agit de formules d'une certaine ampleur, d'un certain genre d'idées poétiques toutes faites et aptes à être utilisées chaque fois où une occasion identique ou semblable se présente. Dans l'Union Soviétique, les « lieux communs » ont été étudiés par P.D. Ouchov, qui les considère comme un artribut essentiel de la chanson épique.

Le présent ouvrage — qui s'appuie sur le matériel renfermé dans 71 recueils de chansons épiques et dans 7 revues de spécialité — a mis en lumière, sans prétendre en avoir épuisé le nombre, 127 tels « lieux communs ». A chacun nous avons donné un nom conventionnel, qui est dicté par son contenu intrinsèque et illustre sa signification particulière, abstraction faite des contextes où il apparaît. Nous avons procédé ainsi dans la conviction — qui est aussi celle de James H. Jones — que les « lieux communs » n'appartiennent pas aux textes, aux thèmes, mais au style traditionnel du genre; au chanteur et non à la chanson. Ils possèdent pour sûr une double valeur sémantique, l'une intrinsèque et l'autre contextuelle, exactement comme les mots qui ont un sens selon le dictionnaire et un autre sens selon l'usage courant.

Nous avons dressé un tableau des « lieux communs » puisés dans les textes du recueil-catalogue d'Al.I. Amzulescu et nous sommes arrivé aux conclusions suivantes

— les « lieux communs » ne sont pas utilisés pour tous les sujets sur 300 sujets, 145 seulement en comprennent;

— la plupart des textes ne renferment qu'un seul « lieu commun » (44%); le plus grand nombre de « lieux communs » relevé dans un texte en Roumanie est de 9, la répétition variée de certains d'entre eux donnant un surplus d'acuité à la formulation; en général, on en use très sobrement;

— les variantes d'un même texte ne possèdent pas forcément toutes le même nombre de « lieux communs »; si l'on procède à une comparaison des variantes

on voit que quelques-uns d'entre eux seulement sont obligatoires, tandis que les autres sont facultatifs; certains « lieux communs » semblent être spécifiques pour tel ou tel sujet, sans que cela constitue pourtant une règle;

— les chanteurs qui possèdent le stock entier de « lieux communs » sont peu nombreux et leur situation est en fonction de leur répertoire personnel, de la tradition locale et d'autres facteurs subjectifs;

— un bon chanteur n'est pas tellement celui capable d'innover dans le cadre du système oral, que celui qui possède, sous forme de réflexes conditionnés, un nombre considérable de formules, de thèmes, de schémas de formules, de réflexes techniques traditionnels, de « lieux communs » surtout, et qui est capable de les utiliser plus fréquemment et de manière plus adéquate que ses rivaux;

— la stabilité des « lieux communs » est effectivement remarquable; on les retrouve tout au long d'une période de presque deux cents ans, sans déformations fonctionnelles, mais seulement avec les inévitables variations inhérentes à l'oralité;

— le fonds roumain de « lieux communs » est unitaire pour l'ensemble du pays et, bien que la Roumanie n'ait réalisé son unité politique que relativement tard, il n'indique pas l'existence d'écoles régionales ou locales (la même situation que pour la langue roumaine);

— la grande variété des « lieux communs » ne permet pas de les classifier, comme L.A. Astafieva l'a fait pour les leitmotives des *bylines* russes;

— néanmoins, nous avons procédé à des groupements approximatifs, distinguant certains éléments descriptifs (portraits et paysages), d'autres « lieux communs » en rapport avec les luttes entre les protagonistes de la pièce, ou avec la place qu'occupe le cheval dans la narration, d'autres encore à caractère moral, illustrant les conceptions de base de la spiritualité populaire. Mais il ne saurait être question d'une classification rigide, dès lors que la fonction du « lieu commun » — ainsi que nous l'avons déjà souligné — est susceptible de modifications par trop de facteurs, objectifs ou subjectifs, pour pouvoir être rigide et fixe;

— malgré ce qui précède, les « lieux communs » possèdent les caractéristiques de la typicité, agissant dans le subconscient tant du chanteur que des auditeurs à la manière de véritables leitmotives, dans l'acception post-wagnérienne du terme;

— l'analyse de l'usage des « lieux communs » a également mis en évidence leur grande « flexibilité », dans le sens qu'ils apparaissent sous des formes multiples aussi bien chez des chanteurs différents que chez le même artiste ce qui prouve que ce ne sont pas des éléments morts, ossifiés, mais des structures vivantes qui, en fonction de l'effet escompté par le chanteur, peuvent devenir chaque fois quelque chose de nouveau et d'intéressant.

Pour clore ce chapitre, nous avons transcrit intégralement une variante de chanson épique, y compris nos observations marginales sur les éléments typiques pour la formulation orale, sur la relation entre la mélodie et le texte, ainsi que sur

les éléments du texte qui sont en connexion mutuelle et qui, malgré leur disparité constituent un matériel artistique d'une structure cohérente.

Le chapitre VII comprend le répertoire analytique complet des 127 « lieux communs » identifiés et un fragment de texte caractéristique, avec ses variantes fonctionnelles et sémantiques. Ce procédé a mis en lumière, plutôt que le rôle mnémotechnique des formules, (ou des « lieux communs »), leur aptitude à souligner l'idée de base des chansons. En effet, les sujets ne représentent que des cas particuliers, donc non significatifs, alors que les « lieux communs » suggèrent leur signification, les élèvent dans la sphère des idées générales, connues et acceptées par la société.

La chapitre VIII, intitulé *Perspectives*, a pour but de synthétiser les résultats de toute la recherche en dix points principaux présentant une valeur esthétique générale. L'idée maîtresse qui s'en dégage est que le style oral représente un système fermé, à la réalisation duquel concourent le mètre, le rythme et la rime, mais aussi la mélodie et le texte, assurant ainsi la perpétuation de la chanson dans le temps et dans l'espace. Ce système s'avère plus durable que tout autre support « impérissable » de la création. De tout ce qui précède il résulte que la création orale est, en vérité, tout autre chose que la création écrite et qu'il faut, pour la comprendre, l'aborder par d'autres voies que cette dernière. Sans la connaissance, en fût-ce que partielle, du système oral de création, aucune appréciation sur l'art folklorique n'a de véritable justification.

Traduction du résumé:
RADU CREȚEANU

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

INDICELE SUBIECTELOR CITATE ÎN TEXT

A

Aga Bălăceanu: 101, 103, 107, 114, 142, 143, 151, 159, 245, 286, 297, 336, 340, 342, 343, 352
Agușiță a lui Topală: 97, 103, 107, 141, 243, 307, 318, 332, 338
Aiduc Velcu: 244
Alapin: 294, 315
Al copil Iovan: 347
A lotrilor: 345
Alpamîș: 70
A lu Gruia: 333, 336
A lui Șoimănel: 195
Ana Ardeleana: 190
Aniţa crișmărița: 301
Antofiță al lui Vioară: 89, 294, 299, 352
Arcoș pașa și Gerul: 352
Ardiu crăișor: 195
Armaș Dragomir: 245, 348
A Șoigului: 301

B

Baba Novac și fata sălbatică: 301, 347
Baba Sirba: 98, 234, 243, 290
Bad/i/u cireiumarul: 98, 138, 156, 193, 199, 230, 238, 243, 248, 249, 250, 265, 269, 276, 289, 301, 303, 314—315, 332, 334, 335, 336, 338, 339, 343, 344, 348, 350
Balaurul: 266
Ban plugarul: 350
Banu: 322, 334, 336, 350, 353
Barbu: 246
Barbu plugarul: 301
Beowulf: 75
Beţigaș: 100
Bimbașa Sava: 234
Bîcul haiducul: 196, 234, 243, 349
Blăstămul mamei: 343
Blestemul soției: 341
Boala fetei: 194
Bogatul și săracul: 98, 103
Bogdan-Dimian: 95, 103, 141, 321, 332, 343
Bolbocean haiducul: 196, 244
Broasca-roasca: 193, 242
Brumărelul: 245, 266
Bucă-Bucăleț: 245
Buculei: 301, 332

BCU ASTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Buica Becheanu: 97
Bujor: 244, 336, 348
Buruleanu: 99, 307, 345, 350
Busuioc haiducul: 99, 107, 302, 342, 348
Busuioc ăl Mare: 99, 103, 114, 142, 157, 160, 244, 342
Busuioc și Nedelea: 345

C

Cadia: 342, 345, 352
Cantar de mio Cid: 64, 176
Călin: 349
Călina-Mălina: 245, 348, 354
Căpitan Gheorghiță: 99, 332, 336, 349
Căpitanu: 191, 244
Cea fată de frînc: 95, 103, 114, 141, 142, 193, 198, 231, 242
Cel popă de piatră: 94, 103, 141, 327
Cerchez: 98, 291, 335, 353
Cernea: 244, 338
Cetan: 338
Chira Chiralina: 89, 97, 193, 196, 234, 243, 251, 315, 333, 334, 336, 340, 342, 344, 348, 349, 353
Cicoarea: 190
Ciobanul, sora și zmeii: 244
Ciobănaș, fecior de crai: 346
Ciuma: 310, 349
Cînd era la 63: 99
Cintec după Mureș: 318, 349
Cîntecul chirigiului: 100, 103, 142, 342, 351
Cîntecul Crișului: 191, 245
Cîntecul haiducilor: 244, 290
Cîntecul lui Badu: 302
Cîntecul lui Cerchez: 347, 350
Cîntecul lui Dăian: 195, 244
Cîntecul lui Dedu hatmanul: 326
Cîntecul lui Gicu Moraru: 195, 246
Cîntecul lui Ghimiș: 191, 196, 236, 244
Cîntecul lui Isirim bogatul: 290
Cîntecul lui Manea: 334
Cîntecul lui Manole: 354
Cîntecul lui Mogoș: 307
Cîntecul lui Novac: 338
Cîntecul lui Păun haiducul: 244
Cîntecul lui Petrică: 340
Cîntecul lui Pintea: 343
Cîntecul Plevnei: 213, 235, 315, 348
Cîntecul lui Prîscoveanu: 196
Cîntecul lui Radu: 244
Cîntecul lui Săcală: 244, 290
Cîntecul șarpelui: 334, 336, 345, 347, 353
Cîntecul lui Șolea: 287
Cîntecul lui Vălean: 150
Cîntecul nașului: 195, 197, 242
Cîntecul nașului sau lui Letin bogat: 350
Cîntic hoțăsc: 234
Cîrlăiorul: 100, 138, 231, 267, 268, 290, 332, 345, 352
Codin: 287, 315
Codreanu: 100, 191, 197, 236, 244, 289, 322, 332, 336, 338, 342, 343, 345, 348, 351, 352
Codreanul florilor și calul lui: 313
Colindul leului: 335
Constantin Brîncoveanu: 101, 103, 114, 142, 151, 158, 193, 245, 287, 336
Copila blestemată: 196, 197
Copilaș[ul de, lui] Roman: 243, 343, 350

Copilaşul de turc şi Marcu Cralovici: 193, 198, 199, 242
Corbac: 236, 243
Corbea: 98, 191, 234, 243, 251, 252, 286, 289, 296, 297, 299, 300, 301, 302, 322, 326, 332, 333, 334, 336, 343, 345, 347, 348, 349, 351, 352, 353
Corbul şi vîntul: 94
Costea: 100, 107, 251, 252, 286, 289, 292, 308, 336, 344, 346, 348
Costin: 291, 297, 342, 353
Couronnement de Louis: 72, 75
Crişmar Bagiu: 344
Cuconu Pătraşcu: 318
Cucul şi turturica: 196

D

D-aba gagă (d-aba lele): 245
Dana: 336
Darie: 196, 353
Darie şi Bujor: 351
Dălea Dămian: 340, 352
Dămean şi Sila: 242
Dănuţă: 194, 349
Dedel: 246, 353
Dediu vornicul: 245, 287, 297
Deli Marcu: 343
Din Constantin: 286, 290, 335, 344, 349
Dobrişan: 100, 190, 196, 244, 250, 252, 265, 286, 332, 333, 337, 342, 348, 351
Dobrogeanu Tudor: 286
Doicin bolnavul: 88, 91, 96, 103, 138, 141, 158, 160, 176, 213, 228, 232 235, 243, 249, 251, 282, 291, 294, 295, 297, 301, 316, 324, 325, 334, 336, 337, 338, 339, 340, 342, 346, 348, 350, 352, 353
Doi fraţi în temniţă: 342
Domn Ştefan Opriş: 346
Domnul Chipor-crai: 44, 197, 242
Doncilă: 289, 336, 350
Dorul lui Gruia: 336
Dragnea: 197
Drăguţa ostaşului: 333
Drăguţul întemniţat: 336
Drăguţul necredincios: 245
Dumitraşcu Cazacu: 314, 329, 353
Dur copil de sîrb: 350

E

Enea, vameş mare: 245, 340

F

Fata cadiului: 236, 347
Fata cetinii: 345
Fata de ghinărar: 336
Fata fetelor: 195
Fata frîncului: 310, 329
Fata nenorocită la lucrul cîmpului: 195
Fata răpită: 190, 191, 245
Fata şi cucul: 193, 194, 242, 354
Fănică de la Bistreţ: 351
Făt-Frumos: 294, 332, 347,
Ficuţa lui Banu Măgureanu: 338
Foaie verde trei castane: 195
Fulga: 266

G

Gealip Costea: 197, 244, 349
George a lui Molin: 234

Georgiță și mamă-sa: 343
Gerul: 94, 103, 104, 114, 138, 140, 157, 193, 301, 332, 346, 350
Gheorghe, Gheorghe, frate Gheorghe: 316
Gheorghelaș: 99, 103, 142, 250, 251, 300, 338, 342, 350, 353
Gheorghe și arapu: 294, 340, 342, 345
Gheorghiță: 196, 244
Gheorghiță și mireasa lui: 310
Gheogrhiță Zătreanu: 161, 345
Ghimiș: 100, 126, 299, 334, 350
Ghiță Cătănuță: 191, 230, 234, 245, 250, 251, 252, 263, 287, 305, 309, 314, 332, 336, 337, 340, 341, 342, 343, 350, 353
Goia: 100, 107, 289, 349
Golea: 98, 103, 114, 141, 196, 243, 342, 347, 350, 353
Gruia: 251
Gruia copilul: 196, 199, 242, 336
Gruia Grozovanu: 340
Gruia la însurat: 294, 332
Gruia lui Novac: 192, 196, 197, 242, 251, 340, 342, 343
Gruia, Novac și fata de latin: 291, 343
Gruia lui Novac și fata sălbatică: 342
Gruia-n Țarigrad: 343
Gruia și tatăl său Novac: 343
Gruicea: 193, 230, 242

H

Haiduc Pătru: 335, 346
Harambașa Hănțilă: 198, 234
Horea lu Gruia: 341
Horea nevestei: 310
Horea nevestei vîndute la turci: 341
Hoțul de cai: 196

I

Iana: 343
Ianăș Gulianăș: 347
Ianăș unguru: 292, 350
Iancu Jianu: 99, 138, 243, 289, 348
Iancu și Lena: 245
Iancul Mare: 243
Iancu Sibiancu și Ana: 194
Ibraim: 194
Ienășel cel frumușel: 246
Iencea Sibiencea: 251, 252, 267, 294, 301, 310, 336, 343
Iepurică: 338
Ileana, doamna lui Bogdan: 346
Iliada: 72, 298, 339
Ilia Muromeț și Solovei razboinik: 247
Ilincuța Șandrului: 97, 103, 107, 141, 198, 238, 243, 251, 265, 266, 317, 318, 333, 338, 341, 347, 349, 354
Ionașcu: 291, 314, 342, 347, 353
Ion ăl Mare: 29, 99, 138, 195, 244, 251, 341
Ioneasa circiumăreasa: 243
Ionică: 350
Iordache: 294, 353
Iordăchiță: 344
Iordăchiță al Lupului: 101, 103, 138, 142, 192, 245, 268, 287, 307, 332, 351
Iovan Iorgovan: 94, 106, 138, 242, 244, 251, 266, 298, 345, 346, 354
Iorgovan: 298, 343, 347
Ioviță: 294, 316, 340, 350
Ioviță și moșul său Balaban: 348

Î

Îngenunchiat-a: 100, 332, 346
Însuratul lui Gruia: 346

Însurătoarea lui Ioviță: 199, 243, 249 343

J

Jăman crai: 242
Jianul: 236
Joi dă dimineață: 190, 191, 193, 242

L

La circiuma din pădure: 195
La curțile Vilcului: 244
La maumariée: 293
La puțul porumbului: 342
La riul de rouă: 195
La șoiman Opriș: 349
La temniță la Boița: 246
Leacul voinicului: 191
Leana Ghiuzuleana: 318
Letinul bogat: 95, 138, 251, 291, 322, 329, 342, 347, 351
Lia ciocirlia: 351
Lidva circiumărița: 343, 344
Liția circiumărița: 345

M

Macovei și Gheorghelaș: 336, 352
Macoveiul: 195, 307
Maica bătrînă: 349
Maica scîrbită: 341
Mama: 345
Manuilă și Mustafa: 195, 243
Marcu: 197
Marcu viteazul: 96, 233, 243, 250, 251, 265, 268, 285, 307, 332, 336, 340, 342, 343, 344, 346, 352, 353
Mateaș-crai: 245
Meșterul Manole: 79, 88, 100, 194, 244, 248, 266, 295, 306, 311, 321, 343, 350
Metamorfoze: 194
Mierla și sturzul: 194, 245, 343, 354
Mihai: 196
Mihai vodă și Radu Calomifrescu: 245, 344, 353
Mihnea vodă: 352
Milea: 194, 233, 245, 251, 252, 301, 326, 347
Miorița: 61, 73, 89, 90, 104, 105, 117, 126, 139, 150, 153, 178, 192, 195, 233, 235, 244, 248, 280, 284, 286, 295, 302, 308, 311, 312, 317, 318 319, 332, 333, 338, 339, 341, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351
Mircea ciobănașul: 190, 197, 234, 244, 345
Mistriceanul: 193, 242, 250, 251, 265, 289, 337
Miu: 341, 349
Miu ciobanul: 347
Miul cobiul: 234, 243, 266, 318, 349
Miu globiu: 334
Miu haiducul: 29, 135, 143, 146, 147, 248, 250, 251, 252, 267, 286, 289, 290, 292, 299, 300, 301, 304, 308, 318, 332, 334, 335, 338, 341, 342, 343, 345, 350, 351, 353
Miu zglobiu: 98
Miu zlobiu: 342
Mizilca: 95, 291, 297, 337, 342
Mizil-crai: 193, 242, 294, 301, 348, 349
Mindrul în cătunie: 341
Mirza: 343
Mogoș vornicul: 195, 196, 245, 251, 295, 298, 314, 332, 338

Moldovean dobrogean: 194, 243
Moş Drăgan din Piersica: 347
Moş Marcu Paloş bătrîn: 308
Moşneag: 344
Muscu: 195, 244, 302, 338, 346, 353

N

Năiţă: 245
Năzdravinul: 194
Neghinuţă neagră: 194
Negustorii turci şi nevasta vindută: 197
Neguţa: 196, 332
Nevasta fugită: 245, 311, 343
Das Nibelungenlied: 152
Nicolcea: 198, 246
Niculca: 243
Niculcea: 286
Niţa şi drăguţu: 246
Novac: 294, 353
Novac. Baba Novac: 198, 242
Novac. Cadia: 334, 341, 350
Novac. Lidva circiumăriţa: 96, 138, 291, 338, 350, 353
Novac şi Aniţa crişmăriţa: 316
Novac şi Balaban: 193, 243
Novac şi fiul turcit: 347
Novac şi Gruia: 346
Novac şi zîna: 197, 242
Novac vinde pe Gruia: 243
Nunta soarelui: 299, 310, 340

O

Oaia năzdrăvană: 197
Oancea: 296
Oancea chirigiul: 191, 246, 332
Oleac: 245, 296, 335
Odiseea: 20, 69, 298, 339
Osîndiţii: 194, 245
Otrăvirea mirelui: 199

P

Parzival: 292
Pătru ăl cu pestele: 246
Pătru ăl cu şerpele: 347
Pătru Căciulă: 198
Pătru di la izvor: 233, 243
Pătru, frunte lată: 318. 326
Pătru haiducul: 96, 250, 289, 291, 340, 341, 342, 343, 346, 348, 352
Pătru pescaru: 347
Păun: 302
Păunaş: 346
Păunaşul codrilor: 338, 349
Pe lunca Aneştilor: 246
Pe-o vale, pe-o cărare: 191, 245
Petre: 195
Petrea: 341
Petrea Busuioc: 244, 353
Petre haiducul: 353
Petre, haiduc Petre: 344
Petrică cel frumos: 99, 351
Petrişor a lu'Sfirtoc: 99, 353
Petru, Petrişor haiducul: 196, 244
Pe valea Galbenii: 343, 345
Piciu: 289, 334, 335, 343
Pintea viteazul: 195. 234, 244, 341
Pribeagu: 345

R

Rada: 234
Radu [lui]Anghel [din Greci]: 99, 107, 138, 195, 244, 251, 287, 291, 302, 318, 338, 342, 345, 349

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Radu Calomfirescu: 316, 334, 343, 346, 348, 352
Radu şi tătarii: 347
Radu vodă: 342
Rafila: 294
Raita cătana: 343
Rădiţa: 195, 245, 338
Răscolman: 196
Răzbunarea: 195, 245
Roman copilul: 352
Roman voinicul: 190, 243
Român Gruia Grozovanul: 236
Roşmon-crai: 246, 310
Rusalin a lui Damian: 292

S

Sava Enciu Săbienciu: 343
Sbangă haiducul: 195
Scorpia: 94, 193, 242, 332, 340, 342
Seraschin paşa: 289, 297
Sinca, doamnă mare: 333
Sila Samodiva: 295, 340, 342
Sirb sărac: 191, 196, 236 243, 316, 339
Soacra rea: 195, 246
Soarele şi luna: 94, 193, 199, 242 251, 301, 327, 338, 342, 343
The Song of Roland: 65
Soţul plecat: 336
Stan al Bratei: 294
Stan al Bratei şi Golea al babii: 349
Stan din Bărăgan: 100, 244, 347
Stan din Persăcani: 301
Stanciu: 244
Stanciu al Bratului: 195, 196, 243, 342, 350, 353
Stanciu voinicul: 336
Stancu haiducul: 343
Stăncuţa Ardeleanca: 347
Stingă haiducul: 345
Stoian bulibaşa: 243, 297, 326, 332, 342, 353
Stoian voivoda: 347
Stoica: 353
Stoican: 347, 349, 350
Strigă fata: 343
Sultan căpitan: 316

Ş

Şaicu: 244
Şarpele: 94, 120, 195, 286, 289, 292, 308, 311, 315, 342, 343, 346, 351
Şarpele lui Novac: 347
Şiret cirpălabu: 341
Şiret pircălabul: 197, 234, 243, 291
Ştefan, fecior de-mpărat: 310
Ştefan vodă: 243
Ştefan vodă şi prinţesa Dragna cu Gegiu: 332, 339
Ştefan vodă şi Oprişanu: 286, 351
Ştefan vodă şi vlădica Iuon: 245

T

Tănislav: 97, 138, 231, 238, 250, 251, 252, 267, 268, 287, 289, 290, 291, 298, 303, 332, 334, 336, 338, 339, 342, 343, 344, 347, 349, 350, 352
Tătarii şi robii: 243, 346
Tinerel moldovean: 97, 98, 316, 321, 325, 339, 345, 350, 352, 353
Tilharul: 196
Toderel: 310
Todorel Todor: 354
Todoriţa şi moşneagul: 337

Toma Alimoș: 98, 194, 243, 250, 334, 336, 338, 339, 340, 342, 345, 346, 350, 353
Trei coconi feciori de domn: 353
Trei frați și nouă zmei: 94, 103, 107, 141, 147, 242, 332, 337, 338, 346
Trei lebede: 95, 103, 114, 138, 141, 147, 151, 353
Trei sate lăudate: 97, 338, 351
Trei surori la flori: 94, 103, 140, 354
Tudorel: 191, 301, 332, 340
Turcul și Novăceștii: 193, 243

Ț

Țarul Murad și Radu voievoda: 337
Țăranul și ciocoiul: 98, 107, 195, 199

U

Uncheșeii: 213, 342, 343

V

Vadu Brăiliței: 340
Vartici: 101, 245, 297, 332, 343, 353
Văleanu: 104, 245, 251, 310, 345
Vidra: 346
Vidros: 95, 141, 198, 242, 249, 267, 287, 290, 301, 332, 342, 347
Vidrușcuța: 332
Vidu țăreanu: 291, 316, 343, 349
Vintilă vodă: 245
Vișina: 97, 103, 141, 243, 285, 289, 291, 325, 334, 342, 343, 352, 353
Vitejia lui Novac și a lui Gruia: 199, 243
Vîlcan: 196, 197, 198, 243, 343
Vlăduț: 100
Voica: 96, 120, 190, 242, 251, 314, 332, 347, 349
Voica bălaca: 98, 107, 196, 243, 288, 302, 334, 338, 341, 344, 353
Voinicel Oleac: 349
Voinicel străin: 245
Voinicos străin: 245, 323
Voinicul: 242, 265
Voinicul adormit: 96, 103, 114, 141
Voinicul iortoman: 343
Voinicul rănit: 96, 103, 141, 298, 323, 349
Voinicul scăpat: 333
Voinicul și furul: 290, 342, 352
Vulcan: 339

Z

Zdrelea: 195
Zidirea mănăstirii Argeșului: 346

BCUIAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

INDICE TEMATIC (teoretic)

Acomodarea formulelor: 80
adjectivul fix: 175, 176, 177
adjectivul tematic: 177
aliteraţia: 202, 234
alternarea modului de cintare: 221
alternative de contrast: 80
ambiguitatea creaţiei folclorice: 71
anadiploza: 212, 216, 235
anadiploză muzicală: 215—216, 289
anaforaua: 198, 216
anti-epicul: 300
antiantropomorfisme: 235
antropomorfizare: 212, 235, 288, 308
apocopă: 130—132, 198
    ambigenelor: 132
    numeralelor: 132
apostrofe: 228
arsenal naţional de mijloace de expresie: 78, 32

Băsmire: 150
bresle de lăutari: 25

Caracterizări ale expresiei: 357
caracterul colectiv consubstanţial: 52
caracterizări de cintăreţi: 27
caracterul generativ al formulei: 49, 158
caracterul generativ al dicţiunii formulare: 284, 360, 365
caracterul popular: 363
creaţie populară: 17
caracterul pur tehnic al teoriei: 56
concepţia mecanicistă a creaţiei: 43—44
cenzura preventivă a societăţii: 31, 42, 84, 86
cezura pe corpul cuvintului: 186—187
chiasmul: 217
cintăreţul şi tradiţia: 26—27
clişee eroice: 309
combinaţii fixe: 168—169
complex expresiv: 364
complex funcţional: 357
compunere paratactică: 152
comunitate creatoare nord şi sud dunăreană: 303
comutabilitatea variabilelor: 357
concepţia etică a eroului: 290
concomitenţa creaţiei şi receptării: 63

constantă tematică de bază: 310
constantele unui cîntec: 105
construcțiuni consacrate: 79, 239
construcțiile inversate și resemantizarea lor: 233
construcții pleonastice: 200
construcții tipice: 239
contaminarea ca proces: 45
convenționalism tradițional: 252
corsetul eufonic al rimei: 291
crearea prin contrast: 284
creația prin variante: 49—50
creația „cultă": 17
cuvinte goale, cu funcție pur formală: 316, 319

Decupaj eufonic în context: 220
definiția cîntecului epic: 47
definiția și funcția formulei: 89
derogări de la rimă: 125
deschiderea antitetică: 284
dezvoltarea progresivă a formulelor: 318
dialecte folclorice: 362
dialog în dialog: 278
dicțiunea formulistică: 86
diminutivarea și funcția ei afectivă: 233
diminutivarea: 164, 178—181, 186—187, 188—189
diminutivul tetrasilabic: 178—181,
dispunere chiastică: 278
distorsiune morfologică: 121—123, 279
dominantă vitală: 263, 264
dreptul de autor: 28—29
dubla poziție semantică a locului comun: 241

Ecforarea informațiilor: 18
elidarea: 130
engramarea informațiilor: 18
epiforaua: 218
epitetul: 232
constant: 232
cristalizat: 239
post-pus: 178
esența formulei — repetiția: 38

Figura etymologica: 200, —212
fixitate formulară: 166, 180, 191, 198, 200
fixitate sintagmatică: 195, 196
flexibilitatea formulară: 43, 79, 263, 283, 284, 302, 158, 241, 309, 310, 313, 360, 365
fond: 8
fondul principal de mijloace artistice tradiționale: 241, 255, 256
formă: 8
formula — definiția: 34—36
formule călătoare: 280
formule externe: 161—162
formule interogative: 147
formule mediane: 161—162
formule melodice călătoare: 83
formule melodice stereotipe: 90
formule stereotipe finale: 155
formule stereotipe inițiale: 155
funcția convențională a unor repetiții: 226—227
funcția formulelor la basm: 230
funcția lingvistică a formulei: 207
funcția metrico-ritmică a diminutivului: 185
funcția recunoaștere: 322, 350
funcția repetiției: 230
funcțiile rimei în imperfect: 117—119

Gradul de redundanță: 318
gramatica folclorului: 356
genurile declamatoare: 53—54

Hiperbola prin repetare: 230
hipotaxa: 152

Imprecizie terminologică: 63
improvizația: 81
improvizația controlată: 43
improvizația la imperfect: 162
improvizația paratactică: 116
inconsistențe: 176
inconsistențe datorate bilingvismului: 229
inconsistențe formulare: 169, 176
inconsistențe homerice: 20
inconsistențe morfologice: 121
individ[ual]: 9
inovație: 8
interludii instrumentale: 134—143

Încărcătura semantică inalienabilă: 263
Întrebarea retorică: 162

Legea epică a triplicării: 294
legi cintate: 12
libertatea cîntărețului: 42
limba ca semipreparat: 281
lipsa cercetării sincretice-muzicale: 60
lipsa de semantism a diminutivului: 185
literatură „orală": 14
literatură „scrisă": 14

Mecanismul integral al baladei: 240
modele formale: 165
moștenirea lăutăriei: 68
mutarea accentului la diminutive: 187—189

Numerale fixe: 195
Omofonie: 130
opoziții paralele: 178

Paralelism: 86
Paralelism-funcția: 236
paralelism, între pleonasm și antiteză: 222—225
paralelism adversativ: 308
paralilsm aelternant: 295, 301
paralelism antitetic: 79, 278
paralelism contrastant: 307
paralelism disjunctiv: 300
paralelism enumerativ: 236
paralelism între cintec și basm: 155
paralelism pleonastic: 155
parataxa: 152
parigmenonul: 200
partea fixă și mobilă a formulei: 86, 87
particule tipice: 331
părți de discurs: 239
pivotul expresiv: 302
planul narațiunii și planul naratorului: 227—228
planul realității și planul ficțiunii: 155
pleonasmul: 230
principiul triplicării: 193—194
profesia cîntărețului: 29

Recitativ melodic: 150, 160, 221
recitativ melodic și parlato: 109—115

BCU CENTRAL LIBRARY

recitativ parlato: 150, 160, 161, 221, 277, 278
recitativ recto-tono: 150
regia de protocol a cîntecului: 160
relansarea narațiunii: 144, 162, 170
reluarea retorică a narațiunii: 148
rememorarea ca metamorfoză: 230
repetarea formulelor: 89
repetiția ca variabilă: 230
repetiția mecanicistă: 107
repetițiile lexicale: 226
repetițiile motivate textologic: 106, 107
resemantizarea vechiului: 230
rima interioară: 159, 292
rima leonină: 294, 321
rime diminutivale: 182—185
rime interne, alcătuire emistihială: 298
rol stilistic ambiguu: 327
rol tematic aleatoriu: 293
rolul activ al publicului: 30—31, 155
rolul fixativ și generativ al rimei: 317

Schema formulară: 85, 86, 88, 155, 162, 264
schema narativă: 38
schimbarea funcției poetice: 315
secvențe monorime: 279
segmentarea convențională a textului: 137
segmentarea muzicală a cîntecului: 148
servitutea oralității: 32
silaba de completare: 152
silabele de completare: 124—130,
simbolismul cifrelor: 190
simbolismul culorilor: 173, 231, 287
similitudinea situațiilor epice: 285
sintagme pleonastice: 206
sistem de codaj: 18
sisteme de formule: 86, 88
solidificarea expresiei: 219
stabilitate formulară: 330
stereotipiile basmului: 309
stilistica imperfectului: 152
stilizarea tripartită: 233
stiluri de interpretare: 27
stratul metaforic al limbii: 211
strofa muzicală: 139
structurare emistihială: 321, 326
subiect: 9

Teatralitatea cîntecului: 148
teoria reproducerii: 39
termeni echivalenți metric: 325
termeni fosilizați: 297
termeni „goi" sub raport semantic: 316
tipologia repetițiilor din sîrbo-croată: 73
topica obiectului direct: 152
tradiție: 8
tripla paralelizare: 147

Utilizare conștientă cu intenționalitate estetică: 221

Variabil și constant: 357
variabilitatea textelor: 104, 105
variantă: 9
versul interogativ: 146, 147
versul pivot: 259, 264, 266, 290, 307

INDICE DE NUME

(cercetători, culegători, performeri)

Alecsandri, Vasile: 16, 74, 227, 236, 248, 255, 256, 291, 298, 312, 318, 320, 332, 333, 335, 336, 338, 339, 343, 344, 346, 347, 348, 350,-352, 366, 379

Alexandrescu, Sorin: 66, 73, 375

Alexandru, Tiberiu: 90, 135, 150, 153, 366

Alexici, dr. G.: 123, 335, 337, 342, 343, 344, 346, 350, 352, 379

Alieva, A. I.: 233, 366

Almási, I.: 236

Alonso, Damaso: 279, 282, 356, 357, 365, 366

Amades, Joan : 234, 366

Amzulescu, Al. I.: 27, 28, 53, 61, 62, 66, 68, 92, 93, 102, 106, 111, 112, 113, 115, 116, 121, 124, 126, 127, 132, 135, 136, 138, 139, 140, 148, 149, 150, 151, 152, 154, 156, 162, 167, 168, 170, 173, 175, 178, 190, 202, 205, 207, 210, 212, 217, 222, 223- 224, 227, 228, 230, 231, 232, 236, 242, 246, 248, 249, 250, 254, 267, 276, 281, 282, 285, 293, 303, 314, 319, 332, 338, 334, 335, 336, 337, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 366, 379, 385, 386, 389, 390

Anghelache, V. (Zangu): 96, 110

Antonievič, Dragoslav: 67, 366

Antoninus: 17

Apostolescu, Marin I.: 338, 347, 350, 379

Aristotel: 12

Armstrong, James I.: 71, 366

Astafieva, L. A.: 233, 258, 262, 281, 282, 366, 391

Bacon: 18

Barthes, R.: 72

Bartók Béla: 362

Bäuml, Franz H.: 14, 18, 367

Bălan, I. D.: 18, 367

Bălăşel, Teodor: 333, 379

Beethoven, L. Van: 58

Besărăbeanu, Ştefan: 367

Bianu, Ion: 67

Bibicescu, I. G.: 123, 336, 346, 379

Bizerea, Marin: 100, 157

Birgu-Georgescu, Ligia: 74, 367
Birlea, Ioan: 333, 336, 341, 345, 379
Birlea, Ovidiu: 21, 23, 25, 27, 53, 54, 66, 67, 68, 69, 70, 89, 91, 196, 230, 233, 283, 335, 337, 342, 344, 345, 346, 348, 354, 367, 369
Birseanu, Andrei: 332, 333, 336, 337, 341, 343, 346, 351, 380
Bobulescu, Const.: 67, 367
Bogatirev, P. G.: 16, 31, 70, 237, 281, 284, 331, 367, 373
Bogrea, Vasile: 44, 47, 238, 280, 298, 339, 367
Bologa, dr. V.: 332, 333, 346, 379
Bowra, C. W.: 35, 65, 367
Böckel, Otto: 24, 70, 149, 153, 380, 367
Braun, Maximilian: 35, 38, 42, 52, 65, 68, 69, 74, 297, 339, 368
Brăiloiu, Const.: 9, 31, 61, 81, 82, 83, 84, 86, 90, 92, 123, 124, 127, 135, 152, 153, 186, 238, 340, 341, 345, 346, 349, 355, 357, 368, 379, 384, 386
Brediceanu, Tiberiu: 336, 343, 347, 368, 379
Bronzini, Giovanni: 35, 118, 152, 177, 210, 211, 232, 235, 368
Buchan, David: 13, 18, 368
Buchilă, Toader Mihai: 281
Bud, Tit: 341, 380
Buffon: 89
Bugnsriu, Iuliu: 338, 380
Burada, T. T.: 257, 319, 332, 333, 338, 340, 342, 346, 347, 349, 354, 380
Burcea, Matei: 27, 68, 249
Burcea, Voicu: 95, 96, 115, 116, 228, 249
Bühler, K.: 168, 200

Calhoun, George M.: 46, 368
Campbell, Jackson J.: 368
Camus, Al.: 75
Cancel, P.: 24, 31, 45, 50, 368
Candoi, Dumitru (Mic): 27, 68, 95, 98, 100, 110, 115, 119, 150, 157, 158
Candoi, Lucan: 254, 256, 265, 267, 269
Candoi, Nicolae (Turică): 68, 96, 97, 98, 101, 110, 112, 118, 138, 150, 231, 249, 256
Candrea, I. A.: 123, 332, 344, 346, 345, 380
Cantarella, Raffaele: 33, 368
Caracostea, D.: 65, 236, 357, 364, 365, 368
Carpenter, Rhys: 47, 72, 368
Cassidy, Frederic G.: 76, 368
Cassimiret: 209
Cazacu, Boris: 234, 369
Călinescu, G.: 51, 62, 76, 82, 90, 92, 136, 149, 306, 338, 343, 368
Căpățină, Marin (Căleață): 68, 96, 97, 101, 110, 150, 158, 159
Cătană, G.: 332, 335, 346, 380
Ceramić, Janko: 69
Chantrain, Pierre: 73, 374
Chițimia, I. C.: 21, 368
Ciaușanu, G. F.: 337, 348, 380
Ciobanu, Gheorghe: 25, 28, 66, 68, 150, 153, 332, 333, 335, 336, 338, 340, 341, 342, 343, 346, 350, 351, 353, 354, 368, 379

Ciobanu-Pleniţa, Costică: 338, 340, 344, 346, 352, 353, 380
Cimpeanu, E.: 368
Cocişiu, Ilarion: 348
Collart, Paul: 73, 374
Comişel, Emilia: 90, 135, 153, 368
Constantin, Mihai: 26, 67, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 110, 112, 115, 118, 136, 138, 150, 151, 167, 228, 254, 265, 267, 268, 276
Constantinescu, Nicolea: 233, 368
Cortés, Luis L.: 91, 369
Cosaşu, Radu: 231
Costin, Lucian: 341, 380
Costin, Miron: 201, 204, 369
Coşbuc, George: 18, 90, 175, 231, 369
Creangă, Ion: 315
Creţeanu, Radu: 392
Creţu-Şolcanul, Petrea: 238, 254, 255, 265, 269
Cristache, I.: 94
Croce, B.: 365, 369
Curschmann, Michael: 71, 73, 369
Curtius, E. R.: 369
Cor Huso Husein: 69

D'Aguilar, Cego: 209
Dalgat, U. B.: 280, 369
Daniel, Constantin: 18, 369
Dante Alighieri: 153, 300
D'Arco, Silvio Avalle: 153, 280, 369
Darmesteter, James: 25, 369
Datcu, Iordan: 10, 378, 381
De Chasca, Ed. Villelea: 369
Delavrancea, B. St.: 9, 32, 71, 78, 80, 89, 212, 222, 238, 239, 258, 280, 282, 284, 369, 384, 390
Densusianu, Ovid: 123, 202, 206, 208, 234, 286, 332, 337, 344, 345, 346, 369, 380
Densuşianu, Nicolae: 333, 334, 335, 336, 337, 338, 340, 342, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 352, 353, 354
Desniţkaia, A. V.: 369
Diaconu, Ion: 105, 257, 281, 332, 333, 334, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 347, 353, 354, 380
Diculescu, Vladimir: 67, 370
Diehl, Charles: 339
Dihle, Albrecht: 370
Dijmărescu, Antonie: 380
Dilthey, Wilhelm: 230, 370
Dima, Al.: 18, 370
Dobre, Al.: 21
Domaschin, Petru Crina: 123
Doncieux, G.: 51, 76, 370
Dorcea, Marin: 68, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 111, 115, 118, 138, 254
Dorfles, Gillo: 370
Doubrovsky, Serge: 370
Dragomirescu, Gh. N.: 211, 234, 370
Drogeanu, C.: 98, 110
Dugas, L.: 18, 370
Duggan, Joseph J.: 46, 65, 72, 370, 375
Dumitrescu, Angela: 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 350, 380
Dundes, Alan: 375
Durand, Gilbert: 264, 282, 370
Düntzer, H.: 47, 370

Edwards, Mark W.: 47, 370
Ehrenfels: 262
El Peu Pla: 209
Elkin, A. P.: 29
Elliot, Ralph W. V.: 370

Else, Gerald F.: 46, 75, 370
Emeneau, M. B.: 370
Eminescu, M.: 286, 318
Epure, Ioan: 337
Escarpit, Robert: 19, 91

Fani (lautarul): 67
Faragó, József: 229, 370
Fazil: 70
Făgeţel, C. S.: 347, 349, 380
Fira, Gh.: 337, 348, 380
Fircă, Nicolae (Păun): 68, 100, 110, 126, 152
Fleischer, Wolfgang: 66, 69, 280, 370
Flocon, Albert: 14, 19, 370
Florea, Ion: 215
Fochi, Adrian: 66, 74, 76, 77, 91, 150, 153, 232, 233, 235, 282, 332, 333, 335, 338, 339, 340, 342, 344, 345, 346, 347, 348, 350, 351, 353, 371
Fochi, Rodica: 10
Foişoreanu, V.: 18
Fontanier, Pierre: 232, 235, 371
Frazer, James George: 340, 350
Frónkel, Hermann: 371
Friedwagner, M.: 333, 341, 380
Friedman, Albert B.: 371
Frings, Th.: 39
Fry, Donald K.: 65, 73, 371
Fundescu, I. C.: 337
Furtună, Dumitru: 257, 281, 333, 338, 343, 345, 352, 353, 380

Gáldi, Ládislau: 177, 238, 371
Gallavotti, Carlo: 371
Gaţak, Viktor M.: 20, 66, 91, 177, 232, 233, 366, 371–372
Geambaşu, I.: 98, 110
Genette, Gérard: 280, 372
Georgescu, Marin: 354, 380
Georgescu, Zenobia: 354, 380
Georgescu-Tistu, N.: 334, 342, 350, 353, 380
Gesemann, Gerhardt: 372
Ghilferding, A. F.: 248, 281
Giuglea, George: 123, 256, 332, 334, 335, 336, 337, 342, 343, 346, 347, 380
Giurgiuveanu, N. St.: 97, 110
Gizelis, Gregory: 65, 69, 75, 372
Graur, Al.: 372
Greenfield, Stanley B.: 372
Grinţer, P. A.: 22, 65, 372
Hainsworth, John: 37, 44, 45, 47, 48, 372
Hanoteau, A.: 25, 372
Hasdeu, B. P.: 9, 15, 19, 41, 354, 372
Haymes, Edward R.: 65, 66, 372
Herodot: 12, 351
Herovanu, E.: 372
Herseni, Traian: 281, 372
Hesiod: 12, 77
Hodoş, Enea: 337, 343, 354, 380
Hoffmann-Krayer: 40, 41
Holland, William E.: 372
Homer: 20, 45, 46, 47, 65, 71, 72, 75, 79, 173, 339
Horaţiu: 45, 65
Hunjak, Djurdjuca: 73, 372

Ingarden, Roman: 372
Ionescu, Liliana: 236, 372
Ionică, Ion: 231
Ioniţă, Petrică Mircea: 254
Iordan, Iorgu: 121, 152, 153, 234, 372, 375

Iorga, Nicolae: 42, 48, 53, 74, 77, 80, 90, 348, 356, 372—373, 384
Ispas, Sabina: 350
Ispirescu, P.: 337

Jagamás, János: 229
Jakobson, Roman: 16, 19, 70, 71, 373
Jarnik, J. U.: 332, 333, 336, 337, 341, 343, 346, 351, 373, 380
Jirmunski, V.: 22, 42, 67, 373
Joan, Viola: 209
Jones, James H.: 46, 241, 281, 373, 390

Karadžić, Vuk: 25
Kayser, Wolfgang: 19, 71, 75, 90, 119, 153, 233, 237, 280, 373
Kirdan, B. P.: 233, 366
Kirk, G. S.: 46, 373
Kittredge: 240
Koller, Hermann: 373
Kovács, Agnes: 229, 236, 373
Kramer, S. N.: 17, 65, 373
Krauss: 68

Lang, Mabel L.: 46, 377
Leiffholdt, F.: 208, 234, 373
Lévy-Strauss, Cl.: 49, 373
Lips, Iulius E.: 18, 70, 373
Lleonzi, Joan: 209
Locusteanu: 332, 333, 334, 337, 340, 342, 345, 349, 352, 353, 380
Lord, Albert Bates: 10, 21, 22, 26, 33, 34, 37, 38, 41, 42, 47, 48, 50, 57, 58, 59, 64, 66, 69, 72, 83, 85, 86, 87, 91, 119, 157, 237, 269, 356, 357, 373—374, 377, 383, 384

Magoun, P. Francis Jr.: 65, 76, 374
Manea, Al.: 68, 94, 100, 110
Manolache, C.: 381
Marcus, Solomon: 374
Marian, S. Fl.: 320, 333, 334, 338, 340, 341, 348, 350, 381
Marienescu, At. M.: 16, 51, 332, 334, 335, 337, 339, 340, 343, 344, 374, 381
Martini, Fritz: 336
Marzullo, Benedetto: 374
Mateescu, C. N.: 123, 334, 338, 339, 340, 343, 345, 346, 349, 352, 354, 381
Matei, P.: 98, 110
Mavrodi, Al.: 374
Mazon, Paul: 36, 65, 374
Mc Dowell, John H.: 374
Mc Galliard, John C.: 75, 374
Medeniţa, Radosav: 344
Mededović, Avdo: 69, 75
Meier, John: 40, 41
Menéndez Pidal, R.: 15, 19, 50, 70, 74, 77, 176, 374
Meyer, P.: 282, 374
Mihalcea, Gheorghe C.: 69, 257, 281, 374, 381
Miklosich, Franz: 176, 207, 232, 234, 374, 389
Milá y Fontanals, D. M.: 374
Mitu, I.: 332, 333, 334, 337, 340, 342, 345, 349, 352, 353, 380
Mohanu, C.: 346, 381
Moldoveanu, Simion: 313
Moţoi, Gheorghe: 27, 99, 110
Muntean, George: 282, 307, 351, 376
Munteanu, Aurel: 336, 343, 346, 374, 381
Murko, M.: 20, 24, 28, 30, 31, 41, 42, 45, 46, 53, 66, 67, 69, 74, 375

Murnu, G.: 339
Mustăţea C. (Stelea): 68, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 110, 112, 118, 138, 150, 254
Muşat: Şerban: 254
Muşlea, I. (J): 352—353, 354, 379
Myres, John L.: 375

Nagler, Michael N.: 48, 375
Nasta, Mihail: 66, 73, 375
Naumann, Hans: 40, 41
Neagu, St.: 68, 94, 95, 96, 99, 111, 115, 119, 150, 157, 160, 228, 231, 249
Neculce, Ion: 201, 204, 375
Negoescu, Chr.: 123
Nicolăescu-Plopşor, C.: 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 344, 346, 347, 348, 349, 352, 353, 381
Niculescu, Radu: 66, 76, 104, 150, 345, 375
Niţu, N.: 99, 110, 341, 381
Notopoulos, James A.: 47, 72, 375
Nougayrol, Jean: 64, 69, 375

Olrik, Axel: 193, 375, 389
Olsen, Hedvig: 377
O'Nolan, K.: 375
Onu, Liviu: 117, 152, 375
Ortiz, Ramiro: 66, 375
Ortutay, Gyula: 48, 50, 375

Page, Denys, L.: 72, 375
Pagliaro, Antonino: 376
Pamfile, Tudor: 161, 336, 337, 339, 340, 342, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 351, 352, 354, 381
Panaitescu, P. P.: 234, 369
Pantea, Iordan: 231
Pantelimoneanu, I. N.P 254
Papahagi, Pericle: 235
Papahagi, Tache: 229, 282, 336, 341, 345, 347, 376, 381
Papasoglu, D.: 376
Pardines i Priu, Rosa: 209
Parry, Anne Amory: 376
Parry, Milman: 20, 22, 26, 34, 35, 37, 39, 41, 55, 56, 58, 59, 64, 65, 66, 68, 69, 74, 85, 86, 89, 119, 154, 166, 168, 173, 239, 312, 356, 359, 376, 377, 383, 384
Păsculescu, N.: 44, 123, 254, 256, 267, 332, 333, 335, 337, 338, 339, 342, 344, 348, 350, 353, 381
Pentikäinen, Juha: 376
Perot del Vi: 209
Perttunen, Arhippa: 235
Petrovici, Emil: 337
Peukert, H.: 237, 376
Philimon, N. M.: 376
Pippidi, D. M.: 18, 369
Pitulice, G.: 94, 101, 110
Pinzaru, M.: 94
Plisetkii, M. M.: 376
Podrugovića, Tešana: 24
Pompiliu, Miron: 282, 337, 343, 344, 381
Pop, Dumitru: 381
Pop, Mihai: 69, 76, 376
Pop-Reteganul, I.: 346
Popescu, Aurelian I.: 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 349, 350, 351, 352, 353, 380, 381
Popescu, C. M.: 342, 348, 380
Popovici, Iosif: 337, 340, 345, 346, 347, 350, 352, 381

Popoviciu, Liviu: 18
Poulet, Georges: 72
Propp, Vl.: 49, 58, 77, 88, 376
Pucă, Florea: 68, 94, 101, 159
Puchov, I. V.: 233, 366
Pușcariu, Sextil: 66, 74, 231, 376

Radloff, W.: 43, 44, 76, 239, 280, 376
Radu, Fănică: 254
Rădoiaș, Gh.: 99, 110
Rădulescu-Codin, C.: 149, 333, 334, 336, 337, 338, 340, 342, 344, 349, 352, 353, 354, 381
Reinhardt, Karl: 376
Renzi, Lorenzo: 15, 19, 21, 21, 38, 56, 57, 78, 85, 86, 87, 88, 91, 144, 154, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 231, 237, 264, 267, 280, 282, 286, 295, 319, 330, 332, 338, 348, 349, 354, 376, 383, 384
Richard, Jean-Pierre: 72
Richards, I. A.: 376
Riemschneider, Margarete: 376
Rychner, Jean: 65, 71, 377
Ribnikov, P. N.: 175, 176, 232, 248, 281, 376, 388
Rogers, H.L.: 73, 377
Roncaglia, Aurelis: 377
Rosenberg, Bruce A.: 377
Rosetti, Al.: 200, 206, 207, 234, 337
Ross, James: 377
Roșianu, Nicolae: 230, 231, 337, 342, 377
Rusu, Valeriu: 234, 369

Sadiku, Hilmi: 352
Snadfeld, Kr: 377
Sandu-Timoc, Cr.: 257, 332, 333, 337, 338, 340, 341, 342, 343, 345, 347, 348, 349, 352, 353, 381
Sarifov, Ch. T.: 67, 280, 370
Sbiera, I.G.: 335
Schrimunski, V.M.: 280, 342, 370 (vezi și Jirmunski, V.M.)
Seemann, Erich: 117, 152, 176, 232, 377
Sevastos, E.D.O.: 333, 334, 344, 381
Severyns, A.: 19, 65, 73, 377
Shakespeare, W.: 92
Siciliano, Italo: 377
Sidelnikov, V.M.: 213, 235, 378
Sima, I.: 98
Simrock, Karl: 152, 369
Speranția, Th.D.: 36, 73, 79, 80, 89, 238, 239, 280, 346, 377, 384, 390
Spyidakis, Georgios: 352
Stahl, H.H.: 200, 234, 338, 377, 389
Staicu, C. (Pelcaru): 68, 94, 98, 99, 100, 101, 110, 118, 150
Stăncilă, Petre: 254
Stein, Herbert von: 282, 377
Steinitz, Wolfgang: 222, 223, 236, 377
Steinthal: 42
Stevick, Robert D.: 71, 377
Stîngă, Al.: 95, 97, 98, 99, 101, 110, 111, 118, 119, 159
Stîngă, Ilie: 97, 110, 159
Sulică, Nicolae: 235, 377

Șerb, Ioan: 234, 369
Șkalovski, Victor: 230, 236, 280, 378
Șteolea, N.P. (Topài): 68, 95, 110

Taft Semple, Louise: 75
Taloș, Ioan: 21, 343, 350, 378
Taylor, Culbert: 378

Tănase, Eugen: 378
Teodorescu, G. Dem.: 79, 238, 248, 254, 255, 265, 266, 332, 333, 334, 336, 340, 341, 342, 343, 346, 347, 349, 351, 354, 378, 380
Teodorescu, Ştefan: 378
Tetin, V.: 95, 100, 228, 249
Theodorescu, Barbu: 14, 19, 370
Thompson, St: 287
Tiersot, Julien: 235, 378
Tocilescu, Gr. G.: 123, 332, 333, 335, 337, 338, 340, 345, 348, 354, 381
Togoi, N.: 100, 110
Tomaşevski, Boris: 232, 233, 236, 378
Tranulea, Maria: 28
Ţapu, Hristea N.: 378, 381
Ţiplea, Al.: 333, 341, 345, 346, 350, 382
Ţugui, P: 335

Uchov, P.D.: 240, 247, 248, 264, 281, 282, 283, 284, 285, 331, 332, 378, 390
Ugliş-Delapecica, Petre: 336, 382
Ureche, Grigore: 201, 204, 378
Ursache, Petru: 178, 232, 233, 378

Van Gennep, Arnold: 43, 44, 57, 74, 339
Van Leeuwen J.F., J.: 378
Vana, Oprea: 94, 110
Vansina, Jan: 378
Vasilenko, S.I.: 213, 235, 378
Vasiliev, Valentin: 351
Vasiliu, Al: 281, 333, 341, 343, 345, 347, 382
Vianu, Tudor: 117, 152, 378
Viciu, Alexiu: 337
Vicol, Adrian: 112, 113, 114, 150, 151, 365, 378, 385
Vilmar, A. Fr. C.: 92
Vilsan, George: 123, 257, 332, 334, 335, 336, 337, 342, 343, 346, 374, 380
Vircol, V.: 332, 334, 336, 382
Vlahovljak, Mumin: 69
Voigt Vilmos: 366
Volkelt, Johannes: 378
Voronca-Niculiţă, E.: 333, 336, 342, 346, 353, 382
Vrabie, Gheorghe: 89, 212, 214, 235, 236, 349, 366, 378

Wagner, Richard: 262, 282
Waldron, Ronald A.: 378
Ward, Donald J.: 15, 19, 367
Warren, Austin: 19, 76, 379
Weingartner, Russell: 379
Wellek, René: 19, 76, 379
Whallon, William:379
Whitman, Cedric: 35, 72, 379
Wishard, Armin: 65, 379

Xenopol, A.D.: 24, 66

Yen, Alsace: 379

Zamfirescu, Duiliu: 379
Zdrenghea, M.: 152 ,379.

SUMAR

Cuvînt înainte 7
Cap. I. Tradiție scrisă și tradiție orală 11
Cap. II. Teoria actuală a oralității 20
Cap. III. Antecedente românești și Lorenzo Renzi 77
Cap. IV. Efecte ale oralității: punctul de vedere sincretic 92
Cap. V. Efecte ale oralității: perspectiva textologică 154
Cap. VI. Locurile comune 237
Cap. VII. Repertoriul analitic al formulelor de tipul „loci communes" în cîntecul epic tradițional al românilor 283

Cap. VIII. Perspective 355

Bibliografie 366
Résumé 383
Indicele subiectelor citate în text 395
Indice tematic (teoretic) 403
Indice de nume (cercetători, culegători, performeri) 407

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Lector: IORDAN DATCU
Tehnoredactor: AURELIA ANTON

Bun de tipar 21. VIII. 1980 Coli editură 26,49 Coli tipar 26

Tiparul executat sub comanda
nr. 808 la
Întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
București,
Republica Socialistă România

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBLIOTECA DE FILOLOGIE
RON 8,00

În seria „Universitas" au apărut:

George Gană — Opera literară a lui Lucian Blaga
Aurel Sasu — Retorica literară românească
Mircea Tomuş — Opera lui I. L. Caragiale
Ovidiu Cotruş — Opera lui Mateiu I. Caragiale
Dumitru Petrescu — Gh. Bogdan Duică
Gh. Macarie — Sentimentul naturii în proza românească din secolul al XIX-lea
Adrian Fochi — Datini şi eresuri populare de la sfîrşitul secolului al XIX-lea
Dan Horia Mazilu — Cronicarii munteni
Ioana Em. Petrescu — Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică
Ilie Guţan — T. Arghezi (Imaginarul erotic)
Liviu Leonte — Constantin Negruzzi

Urmează să apară:

Ion Dodu Bălan — Aron Cotruş

Lei 14,50

BCU IASI CENTRAL LIBRARY